



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Goed kijken, goed lezen

James Bond, Ovidius en intertekstualiteit als feest der herkenning

Heerink, M.

DOI

[10.5117/LAM2017.3.005.HEER](https://doi.org/10.5117/LAM2017.3.005.HEER)

Publication date

2017

Document Version

Final published version

Published in

Lampas

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Heerink, M. (2017). Goed kijken, goed lezen: James Bond, Ovidius en intertekstualiteit als feest der herkenning. *Lampas*, 50(3), 244-255. <https://doi.org/10.5117/LAM2017.3.005.HEER>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Goed kijken, goed lezen

James Bond, Ovidius en intertekstualiteit als feest der herkenning

MARK HEERINK

1 Inleiding: Schrijvers vs. Smolenaars

Bij een terugblik op de rol die intertekstualiteit in *Lampas* heeft gespeeld, is het onvermijdelijk om terug te denken aan het debat van twintig jaar geleden tussen Piet Schrijvers en Hans Smolenaars. De inzet was de betekenis van het grootste Latijnse dichtwerk. Hoe zat het ook alweer?

In de aanloop van het Centraal Schriftelijk Eindexamen Latijn van 1996, dat was gewijd aan Vergilius' *Aeneis*, liepen de gemoederen hoog op. In een eind-examenlezing, die werd gepubliceerd in het Vergilius-themanummer uit 1995 onder de titel 'Slechte tijden, goede tijden: De *Aeneis* als feest van het vertellen', stelt Piet Schrijvers dat Vergilius' *Aeneis* 'allereerst bestemd is geweest voor orale voordracht aan een groter publiek' (67). Volgens Schrijvers staat deze 'antieke uitgangspositie (een groter, collectief publiek aanhoort en ziet de *Aeneis* voorgedragen) [...] in lijnrechte tegenstelling tot de geïsoleerde bureaustoel-benadering door aan universiteiten werkzame, geleerde Latinisten, wier publicaties door hun geringe aantal collega's ook weer in een bureaustoel worden gelezen' (68). Als voorbeeld noemt Schrijvers vervolgens een *Lampas*-artikel uit 1993 – 'De dood van Pallas en van Turnus in Vergilius' *Aeneis* (X en XII). De sturende invloed van het Homerische model' – waarin Hans Smolenaars een intertekstuele analyse van de *Aeneis* presenteert. Aangezien de *Aeneis* volgens Schrijvers een 'vrij simpel avonturen- en oorlogsverhaal is, met enige, overduidelijke, politieke strekking', kan volgens hem de complexiteit die Smolenaars aan Vergilius' meesterwerk toekent, onmogelijk door de contemporaine toehoorder zijn opgemerkt:

[A]n zijn in tien jaar geschreven *Aeneis* wil Vergilius kennelijk de flavour en status geven van een oud verhaal à la Homerus. Ik acht evenwel op microniveau deze antieke toehoorder niet in staat om zich bij de vele citaten en allusies ook de verschillen met het Homerische model te realiseren. In mijn optiek behoren vele weglatingen en wijzigingen bij Vergilius ten opzichte van het Homerische model niet, zoals Smolenaars opmerkt, tot de 'intentie van de auteur Vergilius', maar zijn deze wijzigingen het onvermijdelijke gevolg van het streven naar herkenbare overeenkomst, die altijd partieel is. (Schrijvers 1995: 68-69)

Schrijvers gaat nog wat verder in zijn aanval op Smolenaars en andere geleerden met een literair-theoretische onderzoeksagenda: 'Die zogeheten complexiteit is naar mijn oordeel te vaak een mystificatie, een alibi voor wetenschappelijk onderzoek en een bron van prestige voor de oraculaire onderzoeker, niet voor de dichter zelf' (68). Tot slot wordt Smolenaars er nog van beschuldigd zijn stempel op de eindexamensyllabus te hebben gedrukt: 'uw leerlingen moeten getild worden in de academische bureaustoel van de geïsoleerde, (post)moderne, intertekstuele, wetenschappelijke lezer en kunnen niet aanschuiven op het bankje van het gewone, antieke publiek' (69).

In het volgende *Lampas*-nummer, uit datzelfde jaar reageerde Smolenaars in een bijdrage met de titel 'Schrijvers en intertekstualiteit' op de stellingen en beschuldigingen van Schrijvers. Aan de hand van enkele voorbeelden beargumenteert Smolenaars dat het bagatelliseren of ontkennen van intertekstualiteit met Homerus de *Aeneis* tekort doet, en dat Schrijvers' uitgangspunt van een 'groter, collectief publiek' van toehoorders van de *Aeneis* een aanvechtbare veronderstelling is, die bovendien niet haaks hoeft te staan op de complexiteit van de *Aeneis*:

Een niet onbelangrijk deel van dit veronderstelde publiek was echter van jongs af aan vertrouwd met Homerus, sinds de explosieve toename van het onderwijs in de eerste eeuw v. Chr. [...] en had geen Knauer nodig om dergelijke ingrijpende wijzigingen in belangrijke verhaalelementen op te merken. (Smolenaars 1995: 181).²

Bovendien merkt Smolenaars op:

Het is echter de vraag of deze scheiding tussen spontaan leesplezier en een meer literair-wetenschappelijke benadering wel wenselijk en noodzakelijk is. S[chrijvers] lijkt te ontkennen dat kennis/inzicht en appreciatie kunnen samengaan, verkiest Plato's *verslag* van een meeslepende Homerus-voordracht boven de technisch-narratologische *analyse* van Irene de Jong (75). (183)

Twintig jaar na dato doet deze discussie begrijpelijkerwijs wat gedateerd aan. Intertekstualiteit is inmiddels een standaardonderdeel geworden van het instrumentarium van iedere onderzoeker op het gebied van de Latijnse letterkunde. Dit heeft alles te maken met de invloed van de 'Pisa-school' van onder anderen Gian Biagio Conte en Alessandro Barchiesi en de Anglo-Amerikaanse 'New Latin' school van onder anderen Don Fowler, Philip Hardie en Stephen Hinds, die Latijnse poëzie met postmoderne literaire theorie te lijf

1 Overigens heeft Schrijvers eerder in *Lampas* (en elders) verschillende belangrijke bijdragen geleverd aan het toepassen van literatuurtheorie op klassieke teksten, zoals in het geval van de narratologie (Schrijvers 1971) en de receptie-esthetica (Schrijvers 1981).

2 Er wordt hier verwezen naar het invloedrijke boek van Knauer (1964), dat een systematisch overzicht biedt van de parallellen tussen Vergilius' *Aeneis* en de *Ilias* en de *Odysee*, inclusief uitgebreide tabellen en schema's.

gingen.³ Met name de kruisbestuiving tussen de formalistische Pisaanse en de meer politiek geëngageerde ‘New Latin’ school is buitengewoon vruchtbaar gebleken. Wat betreft intertekstualiteit is vooral het werk van Stephen Hinds enorm invloedrijk geweest, en in het bijzonder zijn *Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, dat drie jaar na het Schrijvers vs. Smolenaars debat, in 1998, verscheen. In dit verraderlijk dunne, theoretische boek passeren aansprekende voorbeelden uit de canonieke Latijnse poëzie de revue, maar ook uit onder andere het latere werk van Ovidius en de Flavische epici, waarbij allerlei aannames over intertekstualiteit, van bijvoorbeeld Richard Thomas en de Pisa-school, zonder omhaal van woorden besproken en genadeloos gefileerd worden. Hierdoor raakten meer dan ooit tevoren ideeën over intertekstualiteit wereldwijd bekend onder classici, en ook in Nederland. Inmiddels is dit spraakmakende boek, dat uitnodigt tot discussie, echter *mainstream* geworden en heeft het de status van een handboek gekregen, wat het zeker niet is. Het roemruchte debat in *Lampas* herinnert ons eraan dat we niet moeten vervallen in dogma’s en veronderstellingen over intertekstualiteit, en dat we ons moeten blijven afvragen wat we aan het doen zijn en waarom, en dat geldt dus ook voor het invloedrijke boek van Hinds.

In wat volgt wil ik een voorbeeld van intertekstualiteit uit Ovidius’ *Metamorfosen* behandelen dat Hinds in het eerste hoofdstuk van zijn *Allusion and Intertext* kort aanstipt. Op het eerste gezicht lijkt het voorbeeld misschien complex – voor sommigen misschien zelfs te complex om waar te kunnen zijn – maar ik wil laten zien hoe zonde het is om de intertekstualiteit in dit geval te ontkennen of te missen. Sterker nog, het gaat hier om een essentieel literair fenomeen. Vaak wordt gezegd dat je intertekstualiteit niet *hoeft* te zien om de tekst te kunnen waarderen. Dit doet denken aan Schrijvers’ bewering dat de *Aeneis* een ‘vrij simpel avonturen- en oorlogsverhaal’ is, dat ‘allereerst bestemd is geweest voor orale voordracht aan een groter publiek’, dat blijkbaar niet in staat is om deze intertekstuele complexiteit te zien. Deze aanname leidt begrijpelijkerwijs tot een ontkenning van intertekstualiteit. Een uitweg zou zijn om een dubbel lezerspubliek aan te nemen: Schrijvers’ grotere publiek van toehoorders (maar ook lezers) en een elitair publiek van geschoolde lezers, dat alle complexe intertekstuele verbanden wel kan zien. Dit is echter mijns inziens niet nodig: het is allemaal niet zo complex als het lijkt. Om dit te laten zien, wil ik beginnen met een modern voorbeeld, een scène uit de James Bondfilm *Die Another Day* (2002), die duidelijk maakt hoe snel en makkelijk intertekstualiteit kan worden opgeroepen, en dat het niet noodzakelijkerwijs om een complex fenomeen voor een elitair publiek hoeft te gaan. Vervolgens

3 Zie voor een handig overzicht van de ‘New Latin’ school het online artikel van Don Fowler (1995). Belangrijke werken van genoemde geleerden op het gebied van intertekstualiteit zijn Barchiesi (1984), vertaald en herzien als (2015); Conte (1974) en (1984), beide deels vertaald en herzien als (1986); Conte (1994); Fowler (1997) en (2000); Hardie (1993); Hinds (1987) en (1998).

wil ik aan de hand van het genoemde voorbeeld uit Ovidius' *Metamorfosen* laten zien dat het bij intertekstualiteit om een onmisbaar fenomeen gaat. In dit verband mag ook de betekenis van het woord 'allusie' (toeSPELing) niet worden vergeten, want het gaat vaak ook om literair *spel*, waarbij het feest der herkenning bijdraagt aan het feest van niet zozeer het vertellen en toehoren als wel van het lezen. '2000 [jaar] schoollektuur heeft ons het lachen ontgenomen', stelt Schrijvers (1995: 81). Dat is misschien wel waar, maar hier heeft intertekstualiteit nu juist iets te bieden, en echt niet alleen in het geval van een extreme vorm van intertekstualiteit zoals parodie.

Tot slot wil ik laten zien dat kennis van de speelse intertekstuele strategieën van Ovidius ook kunnen bijdragen aan de waardering van moderne teksten, in dit geval de genoemde James Bondfilm. Het besproken voorbeeld bevestigt dat we ons bij intertekstualiteit het publiek zeker 'niet al te exclusief' (Schrijver 1995: 69) hoeven voor te stellen.

2 James Bond is jarig

In de Bondfilm *Die Another Day* (2002), geregisseerd door Lee Tamahori, bevindt de protagonist, vertolkt door Pierce Brosnan, zich op een gegeven moment op Cuba. Terwijl hij op het terras van een strandtent een sigaar staat te roken, verkennt hij met een verrekijker een fort op een nabijgelegen eiland, het doel van zijn missie. Zijn aandacht wordt vervolgens afgeleid door een dame in bikini, inclusief mes, die als een Venus uit de zee oprijst en zich naar de strandtent begeeft, terwijl Bond zijn ogen – en verrekijker – niet van haar af kan houden. 'Magnificent view', grapt James op hem typerende wijze, waarop de zelfverzekerde Giacinta 'Jinx' Johnson, een CIA-agente zoals later zal blijken, zich omdraait: 'It is, isn't it?' Hiermee heeft de belangrijkste 'Bondgirl' van de film haar intrede gedaan, en wie enige kennis van de reeks heeft, hoeft niet te raden wat er op deze scène volgt. De kenner zal echter ook onmiddellijk een specifiek voorbeeld van intertekstualiteit hebben herkend. Er wordt namelijk onmiskenbaar verwezen naar een scène uit de eerste Bondfilm, *Dr. No* (1962), geregisseerd door Terence Young, misschien wel de beroemdste scène uit de hele filmreeks. De held, ditmaal vertolkt door Sean Connery, is op een tropisch eiland (het doel van zijn missie) nabij Jamaica aan het bijslapen, wanneer hij wakker wordt gemaakt door de als een Venus uit de zee oprijzende Ursula Andress, die de rol van haar leven speelt. Terwijl ze gehuld in bikini (inclusief mes) al neuriënd en zingend de door haar illegaal verzamelde schelpen bewondert, schrikt James haar op door het liedje mee te zingen. 'What are you doing here? Looking for shells?', vraagt ze. 'No, I'm just looking', antwoordt de grapjas. Iets later zal blijken dat het personage Honey Ryder heet. Hiermee is de eerste – of toch tenminste belangrijkste – Bondgirl

geboren,⁴ die voor alle latere girls een bijna niet te overtreffen voorbeeld zou worden. Zo zijn de lollige namen die vele van Honeys opvolgers zullen dragen (zoals Pussy Galore, Plenty O'Toole en Xenia Onatopp)⁵ schatplichtig aan Honey, en Jinx in *Die Another Day* is geen uitzondering.

Het gebruik van de naam Jinx is een van de meer subtiele overeenkomsten tussen de twee scènes, waar ook de seksistische grappen van beide Bond-personages toe behoren, evenals het door Jinx gedragen mes, een attribuut dat voor haar geen enkele functie heeft, waar het voor Honeys bezigheden onontbeerlijk is. Het zou te ver voeren om deze verschillende detail-overeenkomsten 'hints' voor de kijker te noemen, want zoals gezegd is de intertekstualiteit onmiskenbaar: vanaf het moment dat Jinx uit het water oprijst, herkent de 'model-kijker', ook al is deze maar enigszins bekend met de reeks, onmiddellijk de toespeling naar een van de beroemdste filmscènes aller tijden – een situatie die misschien te vergelijken is met Vergilius' verwijzingen naar de beroemdste tekst uit de Oudheid. Hoe meer specifieke overeenkomsten (de messen, de lollige namen, de seksistische grappen) en verschillen (Jinx is in tegenstelling tot de schuchtere Honey zeer zelfverzekerd) er vervolgens worden opgemerkt, hoe groter het feest der herkenning voor de kijker is. Maar er is meer aan de hand. Het is, denk ik, niet toevallig dat juist in deze film, *Die Another Day*, zo'n duidelijke en uitgewerkte allusie te vinden is, want het betreft de twintigste Bondfilm, die 40 jaar na de eerste is verschenen. We hebben hier kortom te maken met een jubileum-film, die de Bondtraditie huldigt door te verwijzen naar de film waarmee het allemaal begon.⁶ Ook lijkt er op de traditie te worden gereflecteerd, want het verschil tussen de geëmancipeerde en zelfverzekerde CIA-agente Jinx en *damsel in distress* Honey geeft blijkt van een bewustzijn dat de tijden de afgelopen 40 jaar zijn veranderd.⁷

Dit alles lijkt me allerminst complex; het gaat hier om een *mainstream* film voor een groot publiek, en ik weet zeker dat de gemiddelde kijker deze intertekstualiteit ook heeft opgemerkt en ervan heeft genoten. In zekere zin is deze intertekstualiteit bovendien een essentieel onderdeel van de film, want mocht

4 Strikt genomen is Sylvia Trench (Eunice Gayson) – die aan het begin van *Dr. No* een kleine rol heeft, waarna ze aan het begin van de tweede Bondfilm, *From Russia with Love* (1963), opnieuw kort haar opwachting maakt – de eerste Bondgirl. Het feit dat over het algemeen Honey Ryder als eerste Bondgirl beschouwd wordt, geeft echt al aan hoe belangrijk en invloedrijk ze voor de serie is geweest.

5 In de hilarische *Austin Powers* films, een serie parodieën op de James Bondreeks, gaat men nog een stapje verder met deze Bondgirl-namen. Zo figureert in de eerste film *Austin Powers. International Man of Mystery* (1997) het personage Alotta Fagina, wier naam een toespeling – en glosse – is op de naam van het personage Pussy Galore uit de derde Bondfilm *Goldfinger* (1964).

6 Elders in dezelfde film wordt ook naar andere, vroege Bondfilms verwezen. Zo krijgt Bond een met technische snufjes overladen Aston Martin, zoals dat in de derde Bondfilm, *Goldfinger* (1964) voor het eerst gebeurde.

7 Uit de vergelijkbare seksistische grappen blijkt dan weer dat Bondfilms af en toe worstelen met de spanning tussen *imitatio*, de plaats in de traditie, en *aemulatio*, in dit geval het aanpassen van de plot aan de contemporaine realiteit.

de kijker deze en andere knipoogjes naar de Bondtraditie niet opmerken – wat me nagenoeg onmogelijk lijkt – dan mist men misschien de enige boodschap die de film heeft, namelijk dat het een hommage aan de reeks betreft.

In dit opzicht is *Die Another Day* misschien te vergelijken met de *Aeneis*, die ook door middel van intertekstualiteit heel nadrukkelijk en voor iedereen herkenbaar in de Homerische traditie wordt geplaatst. Bovendien wordt er voortdurend gereflecteerd op deze traditie, die net als in *Die Another Day* ook in het zonnetje wordt gezet; zo kunnen we de reis langs allerlei Homerische herinneringsplaatsen in *Aeneis* 3 lezen als een hommage aan de *Odyssee*.⁸

3 De ongeplukte bloem

In Ovidius' Narcissus en Echo-episode treffen we ook een essentieel, onmisbaar voorbeeld van intertekstualiteit aan. De episode gaat over de jongen Narcissus, die hooghartig jongens en meisjes afwijst. Uitgebreid behandeld wordt het voorbeeld van Echo, die Juno had verraden en daarvoor een passende straf had gekregen: de nimf werd haar eigen stem ontnomen, waarna ze alleen nog de laatste woorden van anderen kon herhalen. Een onmogelijk gesprek tussen Narcissus en Echo, die niet tevoorschijn durft te komen, volgt. Na door hem te zijn afgewezen kwijnt de nimf weg en verandert in een steen, en daarmee is het natuurlijke fenomeen waaraan ze haar naam gaf geboren. We verliezen Echo dan een tijd uit het oog. Narcissus wordt zonder het zelf te weten verliefd op zichzelf, liggend aan de waterkant en kijkend naar zijn eigen reflectie. Langzaam komt hij erachter dat hij het zelf is, waarna hij zich de onmogelijkheid van zijn liefde realiseert. Narcissus neemt dan afscheid en sterft, maar zelfs in de onderwereld blijft hij naar zichzelf staren, in het water van de Styx. Op de plek waar hij lag is geen lichaam meer te vinden maar een bloem:

*nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem
inveniunt foliis medium cingentibus albis.*

maar nergens was zijn lichaam. Waar dat was geweest, ontdekten zij wel een gele bloem, gevat in witte bladerkrans.

(Ovidius, *Metamorfosen* 3.509-510)⁹

Er is hier sprake van een tweede metamorfose en een tweede aetiologie: met zijn door bladeren omgeven kern is de narcis, gebogen over het water, in zichzelf gekeerd, zoals Ovidius' iconische woorden (*foliis medium cingentibus*)

8 Zie bijvoorbeeld Heerink (2017) en Soerink (2017).

9 De vertalingen van Ovidius zijn uit D'Hane-Scheltema (2009), tenzij anders aangegeven.

ook benadrukken.¹⁰ Vlak voor deze metamorfose is Echo nog een keer verschenen en opnieuw hebben haar woorden, die slechts kunnen herhalen, op kunstige wijze toch een eigen betekenis:

*ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam:
‘heu frustra dilecte puer!’ totidemque remisit
verba locus, dictoque valē ‘valē’ inquit et Echo*

Zijn laatste kreet, terwijl hij steeds nog in dat water staarde, was: ‘Jij, vergeefs beminde jongenlief!’ en ’t bos weerklonk van deze roep. Hij riep: ‘**Vaarwel!**’; ‘**Vaarwel!**’ was Echo’s antwoord. (Ovidius, *Metamorfofen* 3.499-501)

Kunstig is ook de iconiciteit: de echo van Echo vindt zijn weerspiegeling in de prosodie, omdat door de lange e van Narcissus’ *vale* en de korte van haar daaropvolgende *vale* het wegstervende effect van een echo wordt gesimuleerd.¹¹ Maar daar blijft het niet bij, want Echo biedt hier ook een intertekstuele echo van een passage uit Vergilius’ *Bucolica*, waar hetzelfde metrische fenomeen met dezelfde woorden te vinden is:¹²

*Phyllida amo ante alias; nam me discedere flevit
et longum ‘formose, valē, valē,’ inquit, ‘Iolla’.*

Phyllis bemin ik meer dan anderen; want ze beweende dat ik wegging en zei vanuit de verte ‘vaarwel, vaarwel, mooie Iollas’. (Vergilius, *Bucolica* 3.78-79)¹³

Gezien de zeldzaamheid van het fenomeen,¹⁴ de overeenkomst in woorden, en de bekendheid van de intertekst, lijkt me deze allusie onmiskenbaar. Het is weliswaar mogelijk dat de lezer haar niet herkent, maar dan bestaat het risico dat men ook de structurele betekenis van Vergilius’ *Bucolica*, waarin de echo ook een cruciale rol vervult,¹⁵ voor Ovidius’ episode mist. Zo wordt Narcissus – net als Gallus in *Ecloga* 10 – geportretteerd als een ‘elegiac lover in a pas-

10 Vergelijk Segal (1969: 34-35): ‘The detail underlines both the ambiguous irony of Narcissus’ “innocence” and the self-enclosed character of his surrender to love.’

11 Zie bijvoorbeeld Hinds (1998: 5-6), die van een ‘onomatopoeic depiction of an echo’ spreekt, ook voor meer uitleg over het metrische fenomeen. Zie ook Anderson (1997: 388): ‘since scansion of the first *vale* is short, long, Ovid has to do something special with the second *vale* here; he scans it short, short. This is a rare but permissible shortening in hiatus (rather than using elision).’

12 Zie voor de allusie bijvoorbeeld Anderson (1997: 388); Hinds (1998: 6); Barchiesi en Rosati (2007: 206).

13 Eigen vertaling.

14 Nog een voorbeeld, maar met andere woorden, is in *Ecloga* 6.44 te vinden, waar het ook weer om een wegstervende echo gaat: *ut litus ‘Hylā, Hylā’ omne sonaret*, ‘zodat de gehele kust “Hylas, Hylas” echode’.

15 Zie Heerink (2015: 67 met 184 n. 73) voor meer literatuur.

toral landscape',¹⁶ een ongerijmdheid die de onmogelijkheid van Narcissus' liefde onderstreept.

Maar waar het me nu om gaat is een ander intertekstueel verschijnsel. Zoals Hinds benadrukt, echoot Echo niet alleen de woorden van Narcissus, maar ook die van Vergilius: 'through her name she becomes the annotator, precisely, of an intertextual "echo"'.¹⁷ Echo functioneert hier kortom als een metafoor die het intertekstuele contact met *Ecloga* 3 beschrijft: de tekst maakt als het ware met een voetnoot duidelijk dat er wordt 'geëchood'. Een mooi effect, waarbij de lezer die het herkent waarschijnlijk een glimlach niet kan onderdrukken. Nu zou iemand kunnen zeggen dat deze en andere zogenaamde 'tropes of intertextuality' inhoudelijk weinig aan de (herkenning van de) allusie en zelfs aan de tekst toevoegen,¹⁸ maar dat kan natuurlijk van alle metaforen en literaire 'opsmuk' gezegd worden; een literair werk is nu eenmaal geen telefoonboek – of simpel avonturenverhaal.

Aan het begin van de Narcissus-episode, voordat Echo zelf haar intrede heeft gedaan, treffen we ook een echo in de tekst aan. Ditmaal gaat het om een paar echoënde verzen:

**multi illum iuvenes, multae cupiere puellae;
sed fuit in tenera tam dura superbia forma,
nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae.**

Vele jongens, vele meisjes begeerden hem;
maar er was in zijn prille schoonheid een zo hardnekkige hooghartigheid,
dat geen jongens, geen meisjes hem aanraakten.

(Ovidius, *Metamorfosen* 3.353-355)¹⁹

Dit misstaat natuurlijk niet in een episode waarin Echo/echo zo'n belangrijke rol speelt. Maar Hinds gaat verder in zijn interpretatie.²⁰ De echoënde verzen vormen namelijk een allusie naar Catullus' bruiloftshymne 62, waar het koor van meisjes de bruid met een bloem vergelijkt:

16 Hardie (2002: 163).

17 Hinds (1998: 6).

18 Ik ontleen de term aan Barchiesi (2001), die de volgende 'tropes of intertextuality' onderscheidt: 'fate and fame', 'dreams', 'prophecy', 'images' en 'echoes'. Nog systematischer is de behandeling van Wills (1996: 31-32), die overigens van 'external markers of allusion' spreekt. Zie ook Hinds (1998: 1-16), die naast de echo ook bijvoorbeeld de 'Alexandrian footnote' (intertekstualiteit als 'scholarship'), 'herkenning' en 'herinnering' behandelt en op typerende wijze problematiseert (bijvoorbeeld: 'why assume that [...] *memory* is really a way of talking about allusion, rather than *allusion* really being a way of talking about *memory*?', 1998: 11).

19 Eigen vertaling.

20 De hierop volgende bespreking is gebaseerd op Hinds (1998: 6-8).

ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,
 [...]
 multi illum pueri, multae optavere puellae:
idem cum tenui carptus defloruit ungui,
nulli illum pueri, nullae optavere puellae:
sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est

Zoals een bloem in een omheinde tuin eenzaam ontluikt,

...

vele jongens, vele meisjes willen die bloem hebben;
 maar als zij, door tere hand geplukt, haar frisheid verliest,
 wil geen enkele jongen, geen meisje haar meer hebben.

Zo is een maagd zolang zij maar puur blijft, de haren lief.

(Catullus, 62.39, 42-45)²¹

In het licht van wat we eerder zagen, is het erg verleidelijk om te denken dat de echo in Ovidius' verzen de allusie opnieuw metaforisch beschrijft. En het spel gaat verder, want Catullus' verzen worden op hun beurt iets later in hetzelfde gedicht 'geëchood' door het koor van jongens:

ut vidua in nudo vitis quae nascitur arvo,
 [...]
 hanc nulli agricolae, nulli coluere iuenci:
at si forte eadem est ulmo coniuncta marito,
multi illam agricolae, multi coluere iuenci:
sic virgo dum intacta manet, dum inculta senescit

Zoals een eenzame wijnstok die op een kaal veld groeit

[...]

geen boer, geen ossenspan besteedde ooit aandacht aan haar;
 maar is zij toevallig geleid langs een olm die haar steunt,
 dán verzorgen haar vele boeren, menig ossenspan.

Zo wordt een maagd zolang zij onberoerd blijft, onverzorgd oud.

(Catullus, 62.49, 53-56)

Zoals Hinds het zegt: 'Even before her entry into the Ovidian story, the figure of Echo has already made herself heard [...]: echo as the trope of mannered repetition, within texts and between texts.'²² Maar het blijft niet bij literair spel. Deze allusie, aan het begin van de episode, heeft een duidelijke significantie voor de episode als geheel, en het zou zonde zijn om haar te missen. De lezer die de – wederom beroemde – intertekst en diens context herkent, de volledige echo beluistert en de twee Catullus-passages met elkaar in verband brengt, wordt namelijk beloond. Wie alleen de eerste Catullus-in-

21 Vertalingen van Catullus 62 zijn van Oostenbroek (1986).

22 Hinds (1998: 7-8).

tertekst meeneemt, zal misschien denken dat Narcissus er goed aan doet om iedereen af te wijzen: zolang een maagd ‘ong geplukt’ blijft, is ze immers de haren dierbaar. Maar de tweede intertekst laat zien dat er zoiets bestaat als het goede moment om ervoor te gaan; de bloem moet wel ooit geplukt worden. De relevantie voor Narcissus is onmiskenbaar en de aetiologische metamorfose aan het einde van de episode krijgt een extra betekenis door deze allusie aan het begin. De zo hardnekkig hooghartige Narcissus, die iedereen afwees, heeft zijn kans gemist en is daarmee als de ongeplukte bloem uit Catullus 62.²³ Het is alsof de figuur van Echo, die ineens nog eens opduikt vlak voor Narcissus’ metamorfose, signaleert dat hier naar het begin van de episode en daarmee naar Catullus’ gedicht wordt verwezen. De intertekstuele echo die achter de metamorfose van Narcissus schuilgaat, functioneert dus als een metafoor – Narcissus is als Catullus’ bloem. Het is een mooi literair effect, dat om de plot te volgen weliswaar niet essentieel is, maar dat om het werk als literatuur te ervaren eigenlijk onmisbaar is.

4 Epiloog: de verrekijker

Door wat voor lezer kan deze intertekstualiteit zijn opgepikt? Is het allemaal niet te complex voor een groot publiek? We keren nog één keer terug naar *Die Another Day*. Wie de Narcissus-episode heeft gelezen op de manier die net is voorgesteld, zal namelijk iets opvallen. Het moment waarop het intertekstuele contact met de scène uit *Dr. No* wordt geactiveerd, is namelijk heel sterk gemarkeerd. Nadat James met zijn verrekijker het eiland heeft bestudeerd, ziet hij een vrouw zwemmen in de zee en vervolgens onder water duiken. Hij pakt zijn verrekijker weer en op dat moment zien we door zijn lens en ogen Jinx in slow motion uit het water oprijzen. Om nog eens te benadrukken dat we door de verrekijker meekijken, krijgen we James nogmaals in beeld, die nogmaals de verrekijker pakt, waarna we Jinx opnieuw kort in slow motion zien, terwijl ze zich uitrekt. Daarna begeeft ze zich in een paar seconden naar de strandtent, waar ze door James wordt begroet. De verrekijker, die voor de plot dus niet echt nodig blijkt te zijn (hoewel James Jinx natuurlijk extra goed wil bekijken), krijgt dus enorm veel aandacht, en dit is denk ik niet zonder reden. Net als in de echo in Ovidius’ Narcissus-episode, wordt de verrekijker hier een ‘trope of intertextuality’, een metafoor die beschrijft wat er op dat moment gebeurt: er wordt ver in de Bondtraditie teruggekeken naar de film waar het allemaal mee begon. Wat deze interpretatie versterkt, is de hoofdrol die de lens, waardoor alles wordt gefilmd en gezien, speelt in de filmwereld. We kunnen dan misschien nog een stap verder gaan. James met zijn verrekijker

23 Zie Rosati (1983: 28 n. 63) en Farrell (1991: 12), aangehaald door Hinds (1998: 6 n. 16), die ook de suggestieve parallel tussen de allusie naar Catullus’ bloem en Narcissus’ metamorfose opmerken.

lijkt namelijk nu wel erg op een regisseur met zijn immer aanwezige lens; is hij hier misschien een alter ego, oftewel een *mise en abyme*, van regisseur Lee Tamahori, die terugblijkt op de eerste Bondfilm?²⁴ In dat geval krijgen Bonds woorden ('What a magnificent view') en zelfs het antwoord van Jinx ('It is, isn't it?') een dubbele lading. Vergelijkbaar met wat zo vaak gebeurt in Ovidius' *Metamorfosen* en andere Romeinse poëzie, leveren de personages hier op een meta-niveau lovend commentaar op een kijkje in de filmgeschiedenis, wat mooi past in de jubileum-film die *Die Another Day* is. Hiermee is de scène niet alleen te zien als een zelfbewuste hommage, maar ook als een *aemulatio* van de originele scène, waar deze dubbele, 'zelf-reflexieve' laag ontbrak.

Toegegeven, deze interpretatie gaat misschien op een gegeven moment wat ver, maar is dat erg? De les die uit het Schrijvers-Smolenaarsdebat en Stephen Hinds' boek kan worden getrokken is dat meerdere, onderbouwde interpretaties een literaire tekst juist verrijken, niet verarmen. Hopelijk laat dit voorbeeld uit *Die Another Day*, een *blockbuster* met een opbrengst van meer dan \$430 miljoen, ook zien dat intertekstualiteit niet complex en elitair hoeft te zijn. Goed kijken en lezen is van alle tijden en voor iedereen, dus pak de verrekijker en geniet!

GLTC, Universiteit van Amsterdam
 Turfdragsterpad 9
 1012 XT Amsterdam
 m.a.j.heerink@uva.nl
 GLTC, Vrije Universiteit Amsterdam
 De Boelelaan 1105
 1081 HV Amsterdam
 m.a.j.heerink@vu.nl

24 Voor een uitgebreide bespreking van *mise en abyme* en dit verschijnsel in Vergilius, Aeneis 3, zie Heerink (2017: 54-60).

Bibliografie

- Anderson, W.S. 1997. *Ovid's Metamorphoses, Books 1-5*, Norman OK.
- Barchiesi, A. 1984. *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa.
- Barchiesi, A. 2001. 'Tropes of Intertextuality in Roman Epic', in idem, *Speaking Volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*, Londen, 129-140; 185-189.
- Barchiesi, A. 2015. *Homeric Effects in Vergil's Narrative*, Princeton.
- Barchiesi, A. en G. Rosati. 2007. *Ovidio, Metamorfosi, Vol. 2, Libri III-IV*, Milaan.
- Conte, G.B. 1974. *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Turijn.
- Conte, G.B. 1984. *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milaan.
- Conte, G.B. 1986. *The Rhetoric of Imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, Ithaca NY.
- Conte, G.B. 1994. *Genre and Readers*, Baltimore.
- D'Hane-Scheltema, M. 2009. *Ovidius. Metamorphosen*, Amsterdam.
- Farrell, J. 1991. *Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic. The art of allusion in literary history*, Oxford.
- Fowler, D.P. 1995. 'Modern Literary Theory and Latin Poetry. Some Anglo-American perspectives', *Arachnion* 2, zie www.cisi.unito.it/arachne/num2/fowler.html.
- Fowler, D.P. 1997. 'On the Shoulders of Giants. Intertextuality and classical studies', *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 39, 13-34.
- Fowler, D.P. 2000. *Roman Contructions. Readings in postmodern Latin*, Oxford.
- Hardie, P.R. 1993. *The Epic Successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*, Cambridge.
- Hardie, P.R. 2002. *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- Heerink, M. 2015. *Echoing Hylas. A study in Hellenistic and Roman metapoetics*, Madison, WI.
- Heerink, M. 2017. 'Van Troje naar Rome. Aeneis 3 als meta-poëtische reis', *Lampas* 50, 53-75.
- Hinds, S.E. 1987. *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the self-conscious muse*, Cambridge.
- Hinds, S.E. 1998. *Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge.
- Knauer, G.N. 1964. *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen.
- Oostenbroek, L.M. 1986. *Catullus. Verzamelde verzen*, Leiden.
- Rosati, G. 1983. *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Florence.
- Schrijvers, P.H. 1971. 'Inleiding in de theorie en de praktijk van de verteltechniek (Vergilius' Aeneis I en IV)', *Lampas* 4, 189-210.
- Schrijvers, P.H. 1981. 'Op receptie bij Horatius. Kanttekeningen bij de 14^e epode', *Lampas* 14, 17-30.
- Schrijvers, P.H. 1995. 'Slechte tijden, goede tijden. De Aeneis als feest van het vertellen', *Lampas* 28, 67-81.
- Segal, C. 1969. *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A study in the transformations of a literary symbol*, Wiesbaden.
- Smolenaars, J.J.L. 1993. 'De dood van Pallas en van Turnus in Vergilius' Aeneis (X en XII). De sturende invloed van het Homerische model', *Lampas* 26, 332-355.
- Smolenaars, J.J.L. 1995. 'Schrijvers en intertekstualiteit', *Lampas* 28, 176-184.
- Soerink, J. 2017. "Homerus noemt mij niet". Achaemenides in Vergilius' Aeneis 3', *Lampas* 50, 76-95.
- Wills, J. 1996. *Repetition in Latin Poetry. Figures of allusion*, Oxford.