

**SPREKERS VIR DIE DIGTER:
DIE *PERSONAE* BY HORATIUS, *ODES*
BOEK I**



Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van
MAGISTER IN DIE LETTERE EN WYSBEGEERTE (LATYN)
aan die Universiteit van Stellenbosch

Studieleier: Dr. S. Thom

Maart 2001

Verklaring:

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

The financial assistance of the **National Research Foundation (NRF)** towards this research is hereby acknowledged. Opinions expressed and conclusions arrived at, are those of the author and are not necessarily to be attributed to the National Research Foundation.

OPSOMMING

In Horatius se *Odes*, gee hy dikwels spesifieke aandag nie net aan die onderwerp nie, maar ook aan die leser as sy gehoor, of die aangesproke persoon, wat dikwels in die begin van die gedig genoem word. Omdat so 'n kommunikasie die digter in sy eie skepping intrek, is dit sinvol om na hom in daardie konteks as die spreker te verwys. In die wyse waarop daar dan met die aangesprokene gekommunikeer word, word dit duidelik dat Horatius die boodskap van sy gedig nie slegs deur middel van stellings oordra nie, maar dat hy ook deur middel van die wisselwerking tussen die aangesprokene en die spreker, sekere feite impliseer. Die aangesproke persoon, waarop die spreker se houding dan 'n reaksie is, word dus vir elke ode gekies om 'n sekere onderwerp of siening te ondersteun. Soos wat elke ode dus verskil, en 'n verskeidenheid emosies bevat, verskil Horatius se houdings teenoor sy aangesprokenes drasties. Sy dieper oortuigings bly egter dieselfde. Dit lei die leser tot die besef dat Horatius 'n verskeidenheid "rolle" aanwend om in elke gedig die gewenste effek te verkry. Die werklike wisselwerking is nie tussen die spreker en die aangesprokene nie, maar tussen die digter en die leser.

Sommige gedigte bevat geen name van aangesprokenes nie; slegs die rolle wat Horatius as die spreker gebruik. Hierdie rolle word *personae* genoem en verteenwoordig die digter op 'n aantal realistiese en bo-realistiese vlakke. Die effekte van 'n seleksie *personae* word in hierdie studie deur middel van analise ondersoek om vas te stel hoe die toepassing van die *persona* die interpretasie van die gedig beïnvloed. 'n Gesamentlike beskouing van 'n aantal digterlike *personae* is aanvanklik beplan, met die oog op 'n sintese van die *personae*, wat moontlik tot die ontdekking van 'n sentrale *persona* by Horatius sou kon lei. Daar is egter bevind dat die sentrale persoon wat in die komplekse perfeksie van sy werk self sit, dié is van *Horatius as digter*.

ABSTRACT

In his *Odes*, Horace pays particular attention not only to the subject in hand, but also to the reader as his audience, or the addressee, who is usually mentioned at the beginning of the poem. As this kind of communication draws the poet into his own creation, it is useful to refer to him in that context, as the speaker. It is evident from the manner of communication with the addressee that Horace conveys the message of each poem not solely by means of statements, but by implying certain facts, through this interaction between speaker and addressee. The specific addressee for each ode – to whom the speaker’s attitude is a reaction – is therefore chosen with great care, in order to underline a specific subject or support a point of view. Just as each ode is different, and contains a variety of differing emotions, Horace’s speakers display a myriad of different attitudes. His deeper sentiments do however remain constant. This brings one to the realisation that Horace applies a number of “roles”, in order to obtain the desired effect in each poem. Eventually the interaction is not between the speaker and the addressee, but between the poet and the reader.

Some of the poems do not give the names of addressees, only the roles Horace plays as the speaker. These roles are termed *personae*, and represent the poet on a number of realistic and super-realistic planes. In this study, a selection of *personae* was analysed and the effects examined, in order to establish in what way the *persona* might influence the interpretation of the poem. Initially a collective overview of several *personae* was planned, for the purpose of a synthesis of those *personae*, possibly leading to the discovery of a central Horatian *persona*. It was however, found, in the complex perfection of his work, that that central person is *Horace: the poet*.

BEDANKINGS

Ek spreek graag my dank teenoor 'n paar mense uit: eerstens, my studieleier, Dr Sjarlene Thom, vir haar raad, rigting en geduld, asook die onmeetbare persoonlike invloed wat sy op my as student gehad het; my ouers, vir hulle hulp met vertalings, hulle liefdevolle ondersteuning en voorbereiding van die manuskrip in die finale fase; die vriendelike en hulpvaardige personeel van die J.S. Gericke Biblioteek; vriende wat vir 'n lang tydperk afgeskeep is en steeds ondersteuning gegee het; en Suzie en Olivier Suzanne, asook Laurence en Christophe Peru vir die gebruik van rekenaars tydens die finale werk en die afronding van die tesis.

Vir Stefan,

Musarum sacerdos.

INHOUDSOPGAWE

I DIE PERSONA AS 'N LITERÊRE STRATEGIE	1
II DIE PERSONA VAN DIE VATES	14
<i>Odes:</i>	
I. 31	
I. 15	
III. 1	
I. 1	
III DIE PERSONA VAN DIE "GOEIE VRIEND"	36
<i>Odes:</i>	
I.3	
I.24	
I.33	
IV DIE PERSONA VAN DIE MINNAAR	57
<i>Odes:</i>	
I.5	
I.22	
I.11	
I.23	
I.25	
V DIE PERSONA VAN DIE SIMPOSIARG	82
<i>Odes:</i>	
I.27	
I.37	
SLOT	95
BRONNELYS	97

I DIE *PERSONA* AS LITERÊRE STRATEGIE

Met die stelling "...[for] poetry is essentially a touch from behind a curtain" (Watson, 1995:44) het W.B. Yeats die gebeurtenis van poësie geïllustreer as iets wat op vele sintuiglike vlakke by die ontvanger plaasvind. 'n Digter spreek nooit alleenlik deur die semantiese betekenis van elke woord nie, maar deur die komposisie van daardie woorde; en die effekte en assosiasies wat elke unieke kombinasie ontsluit. Hierdie moontlikheid laat aan die digter vele weë oop om die beste modus van uitdrukking te vind. Een van hierdie weë is die kunsmatige aanwending van 'n tussenpersoon – die *persona* – wat tussen die digter en die leser staan, 'n karakter wat ook as kennisdraende spreker optree, en as sulks 'n moeilik definieerbare verskynsel tussen twee wêrelde verteenwoordig. Dit dra die digter se bedoeling oor terwyl dit met die kunswerk geïntegreer is.

Die gebruik van die *persona* word hier 'n "strategie" genoem omdat dit in hierdie studie bespreek word as 'n digterlike middel, wat aangewend word om 'n spesifieke effek vir die digter te verkry. Die *persona* funksioneer dikwels as 'n deel van die aanbieding van die gedig wat 'n menslike houding voorstel, en bou terselfdertyd, vanweë die ambivalente spel met identiteite (die identiteit van die spreker binne die gedig teenoor die identiteit van die digter) en die veronderstelling van die onafhanklikheid van die gedig, dikwels 'n spanning in die kunswerk in, waarvan die ironie 'n humoristiese effek kan hê.

Omdat die *personae* in werklikheid mense – bekend en onbekend – naboots, hang die sukses van die strategie af van die digter se eie vertolking van mense as karakters. Terselfdertyd hang dit af van die digter se begrip van mense oor die algemeen, omdat die digter se effekte nie binne die gedig verkry word nie, maar binne die begrip van elke leser. 'n Studie van die literêre *personae* van Horatius bied aan 'n mens die kans om te sien hoe 'n digter wat op dié gebied besonder begaafd is, sy kennis van hierdie twee groepe kan inspan. Hy produseer telkens in 'n kompakte vorm, 'n afgeronde kunswerk wat die kunstenaar se emosies suksesvol by die leser opwek.

Gibson (1969:63) toon aan hoe die houding van 'n spreker in 'n teks duidelik na vore kan kom en iets van die spreker kan vertel wat nie in die teks self staan nie. Dit beïnvloed dan dikwels die betekenis en/of die effek van die spreker se werklike woorde, omdat 'n leser die houding van die spreker net so natuurlik soos die feitelike kommunikasie interpreteer. Die inligting wat deur middel van implikasie oorgedra word, is dus net so belangrik soos die teks self. Die *personae* soos uitkenbaar in Horatius, kan bepaalde houdings verteenwoordig, byvoorbeeld die speelse vreugde oor die lente aan die begin van I.4, die siniese ouer ex-minnaar van Pyrrha (I.5), die patriargale teregwysing van Nereus (I.15), die digter veilig in sy roeping (I.26), die effens lighartige hantering van die liefde as 'n spel (I.33). Terselfdertyd kan Horatius se *personae* ook in die gedig verskyn in die vorm van 'n styl-raamwerk waarteen Horatius se persoonlike uitspraak juis uitstaan: die omkering, in 'n sekere sin, van die oorpronklike Stoïsynse sentiment by I.22, die ete-uitnodiging wat in werklikheid verwys na Horatius se digkuns by I.20, die vrolike oproep tot jolyt by I.37, wat in werklikheid 'n waardering vir 'n waardige afgestorwe koningin uitspreek. Gibson noem inderdaad dat die digter se boodskap of uitspraak deur sy nuutgeskape *persona* gemodifiëer word, terwyl die *persona* ook die kommunikator is, en dat, "In at least some significant ways, the voice, like the medium, is the message" (1969:xi).

Die Griekse term *prósôpon* beteken volgens Johnson (in Hutchison, 1994:46), "expression", "visage", "countenance" (ook Liddell & Scott, 1966:1533), en word ook gebruik om 'n individu se gesig of 'n persoon aan te dui. Hoewel die woord (of meer direk, die afleiding *prósôpeion* "masker") uiteindelik gebruik is om 'n akteursrol of dramatiese karakter voor te stel (Liddell & Scott, 1966:1533) is die Latynse "*persona*" later meer algemeen in die dramakunde opgeneem. Dit verwys letterlik na die maskers wat deur akteurs gedra is, en dus na die verteenwoordiging van gegewe karakters (Hutchison, 1994:46-47).

Wat die oorsprong van die woord betref, bestaan daar vele moontlikhede. Aulus Gellius het gemeen dat die woord *persona* afkomstig is van *personando*, om déúr te klink, en dus die funksie van resonansie wat deur die dramatiese maskers vervul is, beklemtoon. Julius Caesar Scaliger bied in die Renaissance-tydperk die verklaring aan van *peri sôma*, "rondom die liggaam", as oorsprong van die woord, waarop

Greenough & Kittredge reageer met die Latynse *personae*, om te resoneer of te klink, alhoewel die lang *o* in *persona* so 'n verklaring verswak (Elliott, 1982:19)¹.

Elliott beweer dat die Latynse woord ongeag van oorsprong, ongetwyfeld oorspronklik verwys na 'n tegniek van gedaanteverwisseling en -bedekking op die verhoog (1982:21). Nadat die masker in Griekeland in die religieuse rituele van 'n aantal gode gebruik is, met die doel om iets van die mag van die god aan te neem, het dit mettertyd 'n sekularisasie ondergaan – en die kiem van die drama geword². Die masker behoort aan die akteur wat doelbewus 'n misleidende identiteit aanneem, en sodoende vervul dit 'n verskeidenheid sosiale funksies.

'n Masker kan in sekere omstandighede nie alleen die verteenwoordiging van 'n karakter bewerkstellig nie, maar ook 'n assimilasië met die persoon wat deur die masker gesimboliseer word. Dit beteken dat die masker nie in alle gevalle 'n front is wat die ware persoon wegsteek nie, maar dat dit juis ook 'n medium kan wees wat die draer van die masker in staat stel om sy/haar gewone staat te transendeer (Elliott, 1982:21)³. Hutchison benoem hierdie funksie van mediasie tussen wêreldes as die verbindende konsep in die gebruik van maskers oor die eeue en oor kunsvorme heen (1994:46). As gevolg van die funksionele uitbreiding ondergaan die Latynse woord ook 'n grootskaalse semantiese uitbreiding (Elliott, 1982:22-23). Die Franse antropoloog Marcel Mauss verduidelik die evolusie van die woord in terme van die Romeinse konsep van *persona*: “Ce sont les Romains qui ont transformé la notion de masque, personnalité mythique, en notion de personne morale ... Le fait était grand et nouveau” (Elliott, 1982:23)⁴.

1 Die woord *phersu* kom twee keer voor in die graffombe van die *Augures* in Tarquinië, waar dit twee keer naas 'n gemaskerde figuur aangebring is (Elliott, 1982:21) – moontlik 'n Etruskiese voorloper van die dubbele betekenis van die woord (“masker” en “figuur”/ “persoon”).

2 Vergilius vertel van die gemaskerde jolyt tydens 'n oesfees (Beare in Elliott, 1982:23).

3 Elliott (1982:210) gee die voorbeeld van 'n Iroquois wat die masker van 'n sekere gees opsit: die gees word nie deur die masker voorgestel nie. In die Iroquois gemeenskap vind daar 'n assimilasië plaas, waardeur die persoon wat die masker dra, in 'n mate daardie gees word. “[T]o don the mask in the appropriate ceremonial circumstances and settings is not to enact a role, to make believe, but temporarily to incarnate cosmic reality”.

4 Mauss poog om die ontwikkeling van die konsep van die “masker” na die konsep van die “sosiale persoon” te verduidelik. Hy stel voor 'n geleidelike groeiproses wat gekenmerk word deur gebeure soos die verwerping deur Brutus se seuns van die *pater* se reg om sy eie seuns te laat doodmaak; of die plebeier-opstand waarna plebeiers volle regte in hulle *personae* as burgers verkry het (Elliott, 1982:24).

Die woord begin dus, wat betekenis betref, reeds in Plautus en Terentius se tyd meer afgeleide betekenis aanneem as slegs dié van die masker, wat toe steeds op die verhoog gebruik is (Elliott, 1982:25)⁵. Ook Cicero maak verbeeldingryke gebruik van die woord wanneer hy die afleiding *personatus* skep vir die betekenis van ‘n “veronderstelde identiteit”, waarin die idee van misleiding nog herkenbaar is. Hy gebruik dit ook om sy (eie) persoonlike kwaliteite saam te vat en ‘n naam te gee aan die rol wat ‘n mens binne sy/haar gemeenskap vervul (Elliott, 1982:26). Die woord verskyn inderdaad selfs vroeg in die geskiedenis van die taalkunde, as aanduier van die verbuiging van werkwoorde waar dit die oorskakeling vanaf ‘n verwysing na rolle na ‘n verwysing na individue fasiliteer⁶.

In die tyd van Justinianus het die woord in die Romeinse reg die verskil aangetoon tussen ‘n “menslike wese” en die burger wat sekere regte gehad het – ‘n kwessie wat in beide die teologie en die filosofie nuwe vrae en nuwe diskoerse oopgemaak het. Kant het sy gebruik van die woord “Personen” verduidelik as “redelike wesens wie se aard aantoon dat hulle hul eie einddoele is”, met die klem dus geheel op die individualiteit van ‘n “persoon”. Vir Yeats het die konsep van maskers die bron van kreatiewe energie beliggaam (Elliott, 1982:12).

Kittredge gee volgens Elliott (1982:3) in 1915 in ‘n bespreking van *The Book of the Duchess* in *Chaucer and his Poetry*, sonder om daardie naam daarvoor te gee, ‘n uitstekende voorbeeld van die literêre *persona*. Dit gee aanleiding tot ‘n invloedryke analitiese essay deur Talbot Donaldson in 1954, *Chaucer the Pilgrim*, waarin hy onderskei tussen Chaucer, die spreker as pelgrim en Chaucer, die gesofistikeerde digter⁷ (Elliott, 1982:7-8).

5 Terentius gebruik die woord om die betekenis weer te gee van die vertolking van ‘n rol deur ‘n akteur: *agit personam*. Terentius gebruik dit selfs vir bepaalde karakters wanneer hy toegee dat hy sommige van sy *personae* (karakters) van Griekse toneelstukke verkry het (Elliott, 1982:25).

6 Varro maak daarvan die volgende aantekening in sy *De Lingua Latina*, VIII.20: *cum item personarum natura triplex esset, qui loqueretur, [ad quem], de quo, haec ab eodem verbo declinata...* (Page, 1958:386-387).

7 Donaldson lewer die volgende kommentaar op die vergelyking: [The pilgrim... may resemble his creator in many respects; still,] “he is the victim of the poet’s pervasive – not merely sporadic irony. And as such he is also the chief agent by which the poet achieves his wonderfully complex, ironic, comic, serious vision of a world” (Elliott, 1982:8).

Pound, wat in 1919 'n bundel gedigte uitgegee het met die titel *Personae*, het die term as volg verduidelik: "One says 'I am' this, that or the other, and the words scarcely uttered one ceases to be that thing. I began this search for the real in a book called *Personae*, casting off, as it were, complete masks of the self in each poem" (Elliott, 1982:8). Jung het die term tot so 'n mate as beskrywend van die kontemporêre menslike staat aanvaar, dat hy die woorde "*persona*" en "masker" as sentrale terme in sy psigoanalitiese teorieë gebruik het.

Fergusson maak in die vroeë vyftigerjare die opmerking dat daar 'n duidelike verskil bestaan tussen Dante as die outeur en Dante as die protagonis van sy *Inferno*; en Mack bespreek dieselfde vraagstuk binne die satires van Pope: "We may call this speaker Pope, if we wish, but only if we remember that he always reveals himself as a character in a drama, not as a man confiding in us" (Elliott, 1982:12)⁸.

Om die skrywer se gebruik van die *persona* te verstaan, behoort 'n mens dus die funksie daarvan in verhouding tot die skrywer self te definieer. Terwyl Bruss (in Elliott, 1982:69) meen dat 'n eerstepersoonspreker hom-/haarself as die onmiddellike bron van kommunikasie identifiseer en 'n fokuspunt van daardie kommunikasie maak, gee Rietstap (in Hutchison, 1994:45-46) aan dat 'n masker die maskerdraer losmaak van die mens wat gewoonlik aan die wêreld blootgestel is, en hom/haar toelaat om iemand anders te word en iets te openbaar wat andersins versteek sou bly. Hierdie twee interpretasies van die *persona* word versoen met mekaar in 'n persoon wat wel die bron van die inligting is, maar nie dieselfde persoon is as die skepper van daardie inligting nie⁹. Die *persona* verteenwoordig eerder 'n sekere perspektief as 'n bepaalde persoon. Die eerstepersoon word slegs gebruik omdat 'n leser makliker by 'n veronderstelde "mens" – die outeur se veronderstelde "ek" – aanklank vind as by 'n abstrakte idee. Elliott definieer die term as 'n woord "used by literary interpreters in an effort to clarify the relationship between the writer – the historical person – and the characters the writer creates. That relationship is never simple...but is made more

8 Winkler noem dit die "rolle" of "stemme" waardeur die skrywer in sy eie "verhaal" betrokke is (1991:140).

9 Die skrywer is dus steeds in beheer van die *persona*; dit is 'n komplekse deel van die kunswerk, wat die skrywer se boodskap oordra deur middel van implikasies wat wyer strek as slegs die feite. Die gebruik van 'n *persona* is dikwels 'n nabootsing van die natuurlike kommunikasie tussen

difficult when the writer uses the first person singular pronoun, when he writes ‘I’” (1982:x)¹⁰.

Hoewel Horatius die eerstepeersoonswerkwoord dikwels uitstel (Odes I.4, I.31, I.27) of verswyg (I.2, I.25) is die intieme, persoonlike aard van die *Odes* dikwels meer sprekend as die gebruik van ‘n eerstepeersoonsaanduier. Die tweedepersoon kan ook die gevoelens van lof (I.2.52); veroordeling (I.5.1), hartstog, veral langs die name *Lydia* en *Telephus* in I.13.1, teerheid (I.16.2), of dringendheid (I.23.1) oordra, of slegs ‘n middel tot ‘n praktiese doel wees (I.32.3). Die feit dat Rietstap in bogenoemde uittreksel in werklikheid na ‘n ballet van Jiri Kylian verwys, waar die betekenis deur niks meer as liggaamsbewegings oorgedra word nie, bewys dat daar vir die kunstenaar ‘n verskeidenheid weë oop is om sy/haar boodskap oor te dra. Horatius word nie deur ‘n grammatikale spesifikasie beperk nie, maar sein sy aanwesigheid, sy “eerstepersoon”, deur middel van menslike assosiasies na die leser deur. Dit is tot hierdie doel wat Horatius sy *personae* inspan, omdat dit hom soos ‘n masker, toelaat om hom – steeds onderhewig aan wie hy werklik is – los te maak van die self wat deur plek en tyd gedefinieer word en voor sy gehoor iemand anders te word, wat met elke gedaanteverwisseling iets anders kan sê.

Die wye betekenisveld van die woord *persona* is seker die mees ooglopende, en terselfdertyd ‘n baie beskrywende eienskap van die woord. Jung het die mens se *persona* beskryf as “a mask of the *collective* [skuinsdruk myne] psyche” (Elliott, 1982:31)¹¹. In ‘n literêre konteks is hierdie semantiese uitbouing simbolies van die beweging van digkuns vanaf ‘n bevredigend funksionele verhouding met die samelewing na ‘n minder direkte verhouding, met ‘n meer artistieke en abstrakte aard

mense, waar ‘n groot aantal onbepaalde aanvaardings saam met die verbale mededelings onder- of minder bewustelik waargeneem word.

10 Gibson (1969:xi) noem Aristoteles se drie retoriese oortuigingstegnieke: die karakter van die spreker, die gehoor en die argument, wat volgens Gibson gedurig in ‘n komplekse wisselwerking met mekaar betrokke is; “Audience and argument affect voice, and the total impact of any communication is surely a more or less indefinable amalgam of all three”.

11 Dit is in hierdie verband interessant dat Homeros selfs vir enkele individue slegs die meervoudsvorm, *prósôpa* gebruik het (Liddell & Scott, 1966:1533).

(Williams, 1970:2-3)¹². Teen die laat 1940's is die woord in die taal van die kritiese diskoers ingeburger.

Die *persona* kom egter in die 1960's onder vuur vanaf kritici soos Irvin Ehrenpreis, Bertrand Bronson, Donald Davie (in Elliott, 1982:xi) en Lionel Trilling (1972). Strukturalistiese en poststrukturalistiese teorieë in Frankryk en die VSA poog om die hele konsep van die self as 'n bewustelike onderwerp af te skaf. Opregtheid ("sincerity") is deur Davie en Trilling herroep, en blyk om in alle opsigte direk teenoor die *persona* te staan¹³. Trilling het beweer dat die afname in die waarde van opregtheid as 'n literêre deug die gevolg is van die houding wat die meesters van letterkunde gehandhaaf het, naamlik dat "they were not persons or selves, they were artists by which they meant that they were exactly not, as Wordsworth defines the poet, 'men speaking to men'" (1972:6-7). Trilling was verder van mening dat, hoewel wat hy noem "classic modern literature" van die 50-er en 60-er jare die beginsel van die *persona* gebruik het om die leser sensitief te maak vir die unieke stem van die digter, dit ook daarop aangedring het dat die digter hoegenaamd nie as 'n persoon ("a person") beskou mag word nie, maar "only as a *persona* [sic.], and that to impute to him a personal existence is a breach of literary decorum"; dat hy slegs esteties bestaan (1972:8).

Trilling demonstreer in hierdie uittreksel dat hy die konsep nie as 'n onafhanklike uitdrukking van die outeur verstaan nie, maar dit steeds as 'n weerspieëling van die ware outeur wil sien. Sy opmerking later in die boek,

"The investigation of sincerity quickly turns to public and even political considerations. The thought of sincerity is at first one of a quality of the

12 Williams som op hoe die vroeë Griekse digters die verhalers en dokumenteerders van geskiedenis was, totdat die situasie reeds teen die vierde eeu v.C. begin verander het en die verhouding tussen die digkuns en die samelewing tot die drama beperk is. Van daar af het die fokus geskuif na die groot Hellenistiese sentra soos Alexandrië, waar die digters 'n eie status as akademici in die groot biblioteke gehad het en hulle digkuns het dienoreenkomstig 'n tipe *l'art pour l'art* benadering gehandhaaf (1970:2-3). Die digkuns het werklike gebeure meer en meer abstrak behandel en die digterlike prosesse en uitdagings meer en meer konkreet. Hiermee saam, sê Williams, kom die erkenning van inspirasie as 'n gawe van die bomenslike (1970:4).

13 "Sincerity ...can mean many things, but in most definitions it clashes inevitably with ideas of the *persona*, whether employed functionally by the poet or analytically by the critic. Masks, irony, dissimulation, artifice – all associated with the *persona* – are suspect when sincerity holds sway" (Elliott, 1982:32 [skuinsdruk myne]).

personal and private life as bearing upon the individual's relation to himself as to others as individuals" (1972:26)

toon ook dat hy opregtheid in die breedste sin vertolk, en dit in morele en etiese terme wil toepas op alle aspekte van die mens, ongeag of morele kwessies by elke geval van toepassing is of nie, byvoorbeeld of die persoon in die algemeen of spesifiek in terme van iets anders opreg is, óf of die mens hom-/haarself objektiveer soos in die geval van 'n digter wat oor hom-/haarself skryf. Deel van die uniekheid van die *persona* as konsep, is die feit dat dit in elke sfeer waar dit ter sprake kom, 'n ander betekenis het¹⁴. Dit beteken dat die konsep van die *persona*, daar waar dit voorkom, bespreek moet word binne die grense van die betrokke milieu. Om opregtheid te verduidelik skryf Trilling die volgende:

"[t]he word cannot be applied to a person without regard to his cultural circumstances. For example, we cannot say of the patriarch Abraham that he was a sincere man. That statement must seem only comical. The sincerity of Achilles or Beowulf cannot be discussed: they neither have nor lack sincerity. But if we ask whether young Werther is really as sincere as he intends to be, or which of the two Dashwood sisters, Elinor or Marianne, is thought by Jane Austen to be the more truly sincere, we can confidently expect a serious response in the form of opinions on both sides of the question" (1972:2).

Net so is dit tog onsinnig om te vra of 'n digter 'n "person" of 'n "*persona*" is, en of hy beskik oor "personal existence". Waar digters in dieselfde gesprek as die *persona* bespreek word, behoort die gesamentlike teenwoordigheid van albei genoeg aanduiding te wees dat die gesprek oor literêre skryfstyl en -tegnieke handel, en is bespiegelings rondom die persoonlike waardes van die digter nie ter sprake nie, tensy die digter hulle as deel van sy kunswerk aanbied. Ball lewer die volgende kommentaar op die metode wat Trilling wil aanwend: "a confused emotional-moral test for literature imposed without qualification, and the adulterating of an idea concerned at its inception with the study of the creative mind and the genesis of poems" (in Elliott, 1982:48). Dit toon duidelik aan dat sy saamstem dat die

14 Vergelyk met die letterkundige debat, die hantering daarvan deur Jung en veral deur Kant, wat sy hele stelsel van etiese denke rondom 'n konsep van persoon en persoonlikheid opgebou het.

lewensgetrouheid van die digter se werk nie eties beoordeel moet word nie, maar dat die kreatiewe werk van die digter hom/haar vrywaar van die “opregtheid” wat Trilling verlang.

Elliott meen dat geen kunstenaar oor homself kan skryf en dieselfde mens binne as buite die kunswerk kan wees nie (1982:61). Die noodsaak om selfs in belydenispoësie¹⁵, selektief te skryf, veroorsaak alreeds ‘n groot gaping tussen die persoon van die skrywer en sy *persona*, afgesien van hoe naby die twee aan mekaar mag wees (Elliott, 1982:58). Sartre het kort voor sy dood gesê, die enigste manier waarop hy die waarheid oor homself kan vertel, is deur middel van fiksie (Elliott, 1982:84)¹⁶. ‘n Direkte verklaring neem slegs die beheer oor die element van onrealisme uit die skrywer se hande; ‘n opsetlik fiktiewe situasie gee daardie beheer terug aan die skrywer, aangesien dit nie moontlik is om daardie onrealisme uit kuns uit te sluit nie. Onrealisme hoef egter nie onwaarheid te wees nie; Elliott (1982:85) gebruik die uitdrukking “a truth above fact”, wat Horatius self in *Ode* I.22 poëties verduidelik. Elliott (1982:87) noem die uitlating van Suzanne Langer, wat skryf dat “poets deal in the language of their poems not with life but with what she calls virtual life, which is as much an illusion as is the space created in a painting”.

In eksperimente met teater, is dit gevind dat kuns sy “onwerklike” karakter slegs kan verloor indien die werklikheid self na die vorme van kuns toe neig (Elliott, 1982:84). Morris se toneelstuk *News from Nowhere* waarin die realiteit inderdaad kuns word, toon hoedat kuns dan oorbodig word. Die teorie ontstaan dus dat dit juis die verskil tussen kuns en die werklikheid is, wat verseker dat kuns vir die samelewing noodsaaklik bly. Op hierdie gedagte word die *persona* “a device which helps perpetuate that distance” (Elliott, 1982:84) en so, kan ‘n mens ook argumenteer, is die *persona* ‘n middel wat kuns help voortleef. ‘n Siening wat die *persona* siklies weer terugbring na die konsep van morele opregtheid, is dié van Carlyle (in Rudd,

15 Die skrywers van autobiografieë erken dat sekere aspekte beslis verswyg en ander beklemtoon word – buiten die meer debatteerbare tempering van feite (Elliott, 1982:54) – om die indruk wat by die leser gelaat word, te manipuleer.

16 Rudd wys daarop dat Horatius gesê het ‘n digter behoort die indruk te gee dat hy speel (*ludentis speciem dabit et torquetur*), terwyl hy in werklikheid swaarkry, en dat dit ‘n swak digter is wat die indruk sal wil gee dat hy swaarkry (*Epist.* II.2.124). Hy lewer daarop die volgende kommentaar: “Sincerity, like truth, may require a degree of artifice” (1967:149).

1976:151) wat aan die *vates*, die eerste van Horatius se *personae* wat in hierdie studie bespreek word, die kwaliteit van opregtheid toedig¹⁷.

Nà die besprekings van gedigte I.31, I.15, III.1 en I.1, waarin Horatius hom op verskillende maniere as *vates* voorstel, sal odes I.3, I.24 en I.33 bespreek word, met die inslag van die spreker as goeie vriend. Die volgende groep gedigte, odes I.5, I.22, I.11, I.23 en I.25, word bespreek vanuit die veronderstelling dat die spreker die *persona* van 'n minnaar aanneem. Die laaste *persona* wat in hierdie studie bespreek word, is dié van die simposiarg, waaronder odes I.27 en I.37 bespreek gaan word as die uitlatings van 'n persoon in daardie rol. Die volgorde waarin die gedigte behandel word, word deur die toon van elke gedig en dus ook van elke bespreking bepaal, en is geen aanduiding van die belangrikheid van die gedigte of van die mate waarin die gedigte hul indelings verteenwoordig nie. Die indeling van die gedigte onder sekere hoofstukke word ook geensins as die enigste moontlike uiteensetting beskou nie. Intendeel, die baie vlakke waarop die *personae* funksioneer, sluit 'n aantal emosies by elke gedig in en dit is teoreties moontlik om enigeen telkens as die bepalende houding te verdedig. Dit is egter juis een van die unieke eienskappe van Horatius se digkuns dat hy so wyd kan skryf om sowel verbeeldingryk as diepliggend opreg te kan wees. Horatius wyk af van die styl van die elegiste deur 'n meer realistiese blik as hoeksteen van sy digkuns te gebruik en die fantasie in sy digkuns op 'n filosofiese vlak te laat, waar dit inderdaad 'n baie persoonlike lewensbeskouing openbaar.

Die Romeinse elegiste het hulle liefde aan hul minnaresse verklaar volgens die elegiese konvensies vir liefdespoësie, en dus nie as weërspieëling van werklike, persoonlike emosies nie. Catullus, Ovidius, Tibullus en Propertius beaam dit wanneer hulle hul erotiese verse van hulle eie lewens distansieer (Elliott, 1982:43). Literêre opregtheid was vir hulle 'n funksie van styl en dit moes aangewend word volgens die vereistes van die genre van die vers – nie volgens die digter se persoonlikheid nie¹⁸. Nà Philippi, meen Williams, het Augustus, as deel van sy veldtog vir die restourasie

17 "Speaking of the *Vates*, whether priest or prophet, Carlyle called him 'a man ...in earnest with the Universe, though all others were but toying with it'. Such a man, says Carlyle, is a *Vates*, first of all, in virtue of being sincere" (Rudd, 1976:151).

18 Elliott (1982:43) verwys sy leser na Archibald W. Allen se essay "Sunt Qui Propertium Malint," in J.P. Sullivan, ed., *Critical Essays on Roman Literature: Elegy and Lyric* (London: Routledge and Kegan Paul, 1962), 107-48.

van die ou Romeinse waardes, aan die digters hulle waardigheid teruggegee, wat die digters ‘n nuwe doel, status en erns gegee het. Die digters het vervolgens die antieke woord *vates* opgewek, “to express their own sense of high prophetic ideal of an inspiration that gave their words weight” (1970:12).

In sy besondere beskrywing van die term in *Odes* III.1, waar hy die *vates* volgens Kallimachos, *Aetia* 1.121-124, as “priester van die Muses” identifiseer, lê Horatius klem op die feit dat so ‘n “priesterskap” ‘n goddelike uitverkiesing behels, die uitverkore persoon apart stel van die “gewone mense” en dat daar dan van die priester verwag word om te volhard in die diens van sy Muse(s). Volgens Williams is daar groot verskille tussen Horatius se woorde en die godsdienstige gewoontes van “gewone” priesters, wat die oorspronklikheid toon wat Horatius aan die rol gee (1970:13). Horatius mag as Augusteïse digter sterk met die *vates* geïdentifiseer het, maar dit is nie die geval met al sy *personae* nie. Daar is inderdaad ‘n baie groot verskil tussen die eerste persoon wat byvoorbeeld by I.1, I.3 of I.6 praat en dié van I.21, I.28 of I.30. Tog, gee Rudd die versekering, ontnem Horatius se veelgefasetteerde spreker ons nie die reg om hom te leer ken nie. Intendeel, argumenteer Rudd, is dit juis omdat ons oor ‘n paar geskiedkundige feite sekerheid het, dat ons met vertroue oor sy digterlike fiksie kan praat (1976:179). Hoewel Horatius nà Philippi die verwagting van lofgedigte gevoel het, verskoon hy homself (onder meer in *propria persona* in *Epist.* II.i en as digter in *Odes* I.6) met karakteristieke humor, van politieke rede, op die gronde dat hy nie oor die talent daarvoor beskik nie. Hoewel Horatius toon dat hy tog ‘n manier vind om indrukwekkende mense te besing (Williams, 1970:17)¹⁹, meen Williams dat politieke digkuns nie die essensiële aspek van Horatius se genie in die *Odes* tentoonstel nie. Dit is ook om hierdie rede dat ek die meer “politieke” odes nie in my detail-besprekings insluit nie. Horatius se “politieke” gedigte van Boek I van die *Odes*, bevat ‘n sterk historiese element, en swenk in ‘n skaars bepaalbare mate van ‘n suiwer literêre baan af. My fokus is op die literêre *persona* en ‘n historiese en politieke perspektief is myns insiens noodsaaklik vir ‘n volledige indruk van daardie gedigte (*dum pudor / imbellisque lyrae Musa potens vetat...*)²⁰.

19 Williams (1970:18) gee ‘n lys politieke belangrike manne wie se lof Horatius baie oortuigend besing het.

20 Hor.*Od.* I.6.9-10.

Dit is egter duidelik dat Horatius 'n besondere gawe het om 'n noue band met elke aangesprokene in sy odes te vorm. Williams (1968:83) noem Horatius “the poet, above all, of human relationships”, en hy maak die stelling dat, as gevolg van die intieme aard van die *Odes*, die aanspreking in die ode 'n integrale deel van die gedig is. Die humor wat telkens by Horatius te siene is, is 'n sterk bewys van sy sukses met persoonlike verhoudinge. Daar is ook verder heelwat bewyse in sy *Satires* en *Briewe*, dat hy 'n groot versameling goeie vriende gehad het. Sy *persona* as goeie vriend is dus moeilik om tot een “stem” vas te pen, tog staan sommige odes uit op ooglopende of ironiese wyse, as gedigte waar die *persona* hom sterk voordoen as 'n “goeie vriend”, deurdat hy aan sekere vereistes van vriendskap voldoen. In Ode I.33 stel hy byvoorbeeld eers Quintilius as voorbeeld en volg dan die voorbeeld van vriendskap na wat Quintilius gestel het.

Arkins (1983:106) se opmerking dat Horatius eerder *oor* die liefde, as liefdespoësie skryf, is in 'n groot mate waar; hy is die afgetrokke, dikwels geamuseerde aanskouer van *la condition humaine*. Tog baseer die spreker sy kommentaar dikwels op eie voorafkennis, wat beteken dat hy wel in 'n mate betrokke is. Ode I.33, hoewel onder die hoofstuk van die vriendskaps*persona* bespreek, is 'n goeie voorbeeld hiervan. Hierdie betrokkenheid, waaruit Horatius se wysheid blyk voort te spruit, doen hom ook nie voor as slegs 'n houding van betrokkenheid nie, maar impliseer dikwels 'n werklike en vergelykbare ervaring in die verlede, van juis daardie menslike spel waarvan die digter homself vry wil hou. Die spreker by I.5 verklap byvoorbeeld vinnig dat hy 'n verhouding van buite af wil beskou, maar onwillekeurig as gevolg van sy eie ervaringsveld, tog daarby betrokke raak. Dit is die gevolg van die twee tydsvlakke wat saam met die eerste persoon funksioneer.

Tussen al die vlakke van Horatius se menigte *personae*, is daar 'n merkwaardig groot verskeidenheid. Sommige van sy politieke gedigte het 'n meer intieme aard (sekerlik I.1 en I.20, wat ook as 'n vriendskapsgedig beskou sou kon word), en sommige kan meer amptelik voorkom (byvoorbeeld I.2). As die onderskeid tussen politieke gedigte so groot kan wees, hoe groot verskil die liefdesgedigte nie van mekaar nie (vergelyk byvoorbeeld I.25 met I.30), en hoe wyd verskil die liefdesgedigte nie van die politieke gedigte nie. Waar sekere *personae* 'n houding voorstel, is ander so dramaties dat 'n

mens byna die akteur in sy kostuum en agter sy masker op die komedieverhoog kan sien. Een van hierdie gedigte is ode I.15, waar die hoofrede in geheel deur 'n mitiese karakter gevoer word. Nog so 'n *persona* is dié van die simposiarg wat homself as sulks in I.27 in 'n dramatiese monoloog aan sy vriende en die leser voorstel. Die *persona* is in I.27 tematies meer as in I.37 in die geheel geïntegreer, omdat dit as 'n uitgebreide metafoor vir die digter staan, maar die *persona* van die simposiarg dien in I.37 'n meer formele doel, terwyl dit die digter se werklike boodskap om politieke redes effens versluier.

Dit is dus moontlik om met Elliott (1982:94) saam te stem dat “the multiplicity of roles each person plays in his different capacities each have their own ritual requirements”, en dit is, soos in I.21.1-12; I.27.1-24, of I.1.29-36, daardie rituele vereistes waaraan die leser die digter se spel kan uitken.

Dit is interessant om daarop te let dat die gedagte wat Hume, skrywer van *A Treatise on Human Nature* (in Elliott, 1982:93) propageer²¹, en die metode wat onder andere deur sosioloë beoefen word, om die self deur middel van rolteorie te benader, (Elliott, 1982:99) so nou met die konsep van literêre *persona* ooreenstem dat sowel die element van teater as die element van multidimensionaliteit in albei voorkom. Die feit dat analise van werklike mense en reële beskouings van die self, buite die *cadre* van die kunste, dus met die omstrede kunstenaarsmotief van die *persona* ooreenstem, is 'n sterk argument vir die sukses van dié tegniek as nabootser van die werklikheid.

21 “[The...] self or one person is not any one impression....[We] are nothing but a bundle or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in a perpetual flux and movement....The mind is a kind of theatre, where several perceptions successively make their appearance; pass, re-pass, glide away, and mingle in an infinite variety of postures and situations”.

II DIE *PERSONA* VAN DIE *VATES*

Horatius stel homself soms, soos in die volgende drie gedigte, aan ons voor as *vates*. Ek bespreek graag hierdie *persona* eerste, omdat dit die naaste beweeg aan Horatius se werklike, biografiese rol as digter. Dat Horatius 'n digter was, is 'n historiese feit en nie 'n metafoor of beeld wat 'n werklike feit beskryf soos byvoorbeeld die priester-spreker in Ode I.21 of die onbegraafde lyk in Ode I.28 nie. Die *vates* word ook 'n digter-profeet genoem omdat die woord 'n digter beskryf wat profetiese eienskappe het. Hoewel Horatius in die meerderheid van sy *personae* nie werklik bedoel dat hy die persoon *is* wat hy aanneem vir die doel van die gedig nie, kan 'n mens 'n groter mate van vereenselwiging in die geval van die *vates* as in sommige ander gevalle aanvaar. Daardie mate is 'n subtile en persoonlike aspek van die lees van die gedig, en moet deur elke leser vir hom-/haarself bepaal word.

In die *Ars Poetica* (vv.396-407) maak Horatius die verskil tussen 'n *poeta* en 'n *vates* duidelik. Die aandag moet daarop gevestig word dat Horatius hier met *poeta* bedoel die mens wat genot daaruit put om verse te skryf en dalk selfs ander kan vermaak daarmee, maar wie se verse nie van 'n versierende wysheid getuig nie. Daarteenoor stel hy as voorbeelde, Orpheus en Amphion, en verduidelik vervolgens dat die werklike digters van die oorspronklike eeu van die *vates* mense was wat algemene lewenswysheid gehad het. Hierdie begeesterde digters het vir hulle mense dorpe opgerig en vir hulle wette gemaak oor publieke en private gedrag en korrekte lewensinstellings (Radice, 1978:92-93).

Zietsman maak 'n netjiese opsomming van die *vates*konsep in sy artikel oor Persius (1988:71-78) waarin hy dit beskryf as 'n konvensie waarvolgens die digter deur Apollo, as god van musiek, uitverkore is en geïnspireer word om verder te kan sien as die gewone mens. Die digter is daardeur in staat om uitsprake te kan maak oor waar die kontemporêre lewe en die politiese sisteem tekort skiet, en hoe dit verbeter kan word. Die wysheid van die *vates* gaan gepaard met die invloed van die kunste, wat gevolglik aan die *vates* die sensitiwiteit gee om sy muse te kan hoor en sy profetiese oortuigings te kan oordra.

Apollo tree binne die konvensie op as beskermende, goddelike hulpfiguur van Octavianus, wat op dié god vertrou het om die staat te red en die vrede te herstel ná Actium (Zietsman, 1988:71). Die *vates*konsep is deur die Augusteïse digters ontwikkel vanuit die betekenis van die woord in die werk van die vroeë liriekskrywer Kallimachos (*Aetia* 1.121-124), wat die *vates* voorstel as “priester van die Muses”¹. Die woord is op ’n stadium deur *poeta* vervang toe dit pejoratiewe assosiasies gekry het² (Zietsman, 1988:71). Horatius herstel egter die woord tot sy oorspronklike betekenis van “geroepene”, waarnaas *poeta* ’n nederige generiese term word.

Bowra (1966:35) gee ’n beskrywing van moderne profeet-digters wat hulle op meer antieke *vates* gefundeer het: “[The prophet-poet] was fully conscious that he had something special to say, and he said it with a power and majesty worthy of his supernatural claims”. Wanneer Bowra die “profetiese” voorkoms en optrede van William Butler Yeats (1865-1939) beskryf, raak hy ’n belangrike aspek van die *vates* aan: “He searched time and space and saw present events in a vast context, and it is precisely this quality which makes prophet-poets so formidable”. Dit is die vermoë van die *vates* om elke gebeurtenis, insluitend sy eie lewe, in perspektief van die ewigheid en die heelal te kan sien, wat hom van ander mense onderskei.

Bowra noem ook dat die profeet-digter met afgetrokkenheid oor idees kan praat sonder om deel te moet hê aan die gedagtes of oortuigings van die spesifieke groep. Hy ontwikkel sy eie persoonlike sienings, en alhoewel hy nie roem op goddelike outoriteit nie, staan hy tog daarop dat sy insig goddelik geïnspireer is (1966:36). Die *vates* het ’n fyn ingesteldheid en ’n verantwoordelike sin wat berus op ’n deurdagte bewustheid van sy sterflikheid³. Horatius herskep die ou *vates* om ideale digterskap

1 Vgl die bespreking van *Odes* III.1 hieronder

2 “...the word *vates* [...] had sunk to meaning something like “fortune-teller” or “oracle-monger”, but the Augustan poets used it to express what they, in contradistinction to Catullus, felt to be a part of the poet’s function – his duty to speak out in high tones on the great issues of contemporary society (Williams, 1969:10).

3 Syndikus maak die opmerking, in verwysing na *Epistula* I.xviii.111f, (waar Horatius onderskei tussen die kennis wat ’n mens kan opdoen deur te lees of met wyses te praat, en die dinge waarvoor ’n mens net kan hoop) dat dit waarvoor die digter hier vra iets is waarvoor die mens, selfs die filosoof, nie kan beskik nie (1972:285). Tog wil dit blyk asof Horatius wel vir die aangesprokene, Lollius, aanbeveel om wysheid by die wyses (*doctos*, v.96) te soek, en dat hy, eerder as ’n resep vir die spesifieke wysheid wat hy in *Odes* I.31 beskryf, ’n meer algemene gedragskode vir Lollius in sy

soos wat hy dit sien, in verskeie aspekte te verduidelik, en poog terselfdertyd deur middel van sy gedig, om die naam van *vates* waardig te wees. Dan word die tradisionele *vates* herskep om nie slegs 'n persoon voor te stel wat 'n spesifieke funksie in 'n samelewing uitvoer soos 'n priester 'n amp beklee nie (vergelyk die sg. "profeet van die Muses"). Dit word nou die stem waarmee Horatius 'n praktiese onderskeid tref tussen mense.

Horatius stel die *vates* in die volgende gedigte aan sy lesers bekend. In **Odes I.31** onderskei hy homself as *vates* (die spreker), van die "gewone mens", deurdat hy die dinge wat algemeen deur mense nagejaag word, afwys, en die begeertes van die *vates*, waaraan hy voorkeur gee, ter verduideliking, afsonderlik behandel⁴. Deur die begeerte van die *vates* te openbaar, identifiseer Horatius hom met dié *persona* en verklaar hy hoe die rol van *vates* sy benadering tot die digkuns en tot sy lesers bepaal.

Met die gedetailleerde beskrywings van die voorkeure van verskillende mense in vv.3-8, skets Horatius onverwags 'n omgewing van kontemporêre mense met kontemporêre beroepe rondom die antieke *vates*⁵. Hierdie tegniek skep 'n ruimte waarbinne die wêreld van die tradisionele *vates* en die kontemporêre wêreld wat Horatius hier oproep, mekaar sou kon ontmoet, en berei so die leser voor op die nuwe *vates*konsep wat Horatius nou aan sy eeu wil voorstel.

Die rol wat Fortuna speel (strofe 3 en spesifiek ook vv. 9-10), kan gesien word as die sentrale element wat die tradisionele *vates* versoen met Horatius se kontemporêre beliggaming daarvan. Teen die agtergrond van die vier opeenvolgende sinne (vv.3-6) wat elk deur *non* ingelei word en waarvan die spanning met behulp van die asyndeton verhoog word, is die omvattende *quibus* in v.9 'n teken dat Horatius gereed is om 'n algemene waarheid te verkondig⁶. *quibus Fortuna dedit* veronderstel dat Fortuna aan

hoedanigheid as *cliens*, voorhou (*Epist.*I.xviii). Die beginsels wat Horatius hier neerlê geld egter nie net vir die *cliens* nie, maar vir enigeen wat die waarde daarvan insien.

4 Sien byvoorbeeld die beklemtonende posisie van *vates* in v.2, en hoe die fokus by sowel die opening (vv.1-3) as die afsluiting (vv.15-20) van die gedig, rus op die andersheid van die *vates*.

5 Syndikus beaam hierdie feit en verwys na die name van plekke wat aan "zeitgenössischen Reichen" behoort het, en die name van plekke soos die vrugbare Sardinië (1972:282), wat die digter se beskouing beperk tot sy eie tyd en plek.

6 Syndikus meld dat die beelde volgens die aanvallige manier van Hellenistiese skildering aangebied word, wat 'n mens laat wonder, in die eerste gedeelte van die gedig, waarom Horatius nie daardeur

enigeeen die gawe mag gee om 'n spesifieke werk te doen; dit wil sê, dat elke persoon “uitverkies” is om sy of haar eie taak te verrig. Die woord *dedit* beklemtoon die aanname dat Fortuna onder geen verpligting is om haar geskenke uit te deel nie, en dit doen uit welwillendheid aan die persoon wat haar guns wen. Enigiets wat by haar ontvang word, moet dus as 'n onverdiende geskenk beskou word, en dat die ontvanger daarvan Fortuna behaag⁷. Hierdie beskouing van haar gifte beklemtoon die aspek van geroepenheid en maak elke mens se werk tot iets edels, waarmee hy/sy in 'n gebaar van goedkeuring deur Fortuna toevertrou is. Elke mens kan dus vir sy of h aar taak die uitverkorene wees, en soos die “*vates*” oor die digkuns, oor sy/haar werk staan.

Die tradisionele gedagte van die *vates* as beskerming van die gode, word in die vierde strofe gesuggereer, saam met 'n sekere “modernisering” van die topos, deurdat dit die handelsreisiger is na wie daar verwys word as “*dis carus ipsis*”⁸. Horatius lewer verder die kommentaar dat hy ironies praat wanneer hy die tradisionele stelling maak dat die een wat 'n liefling van die gode is, ongedeerd deur die lewe gaan (1972:280). Tog moet 'n mens die moontlikheid in gedagte hou dat die digter die tradisionele sleutelgedagtes moet insluit om die “ou” *vates*beeld met die “nuwe” te versoen, en dat die vergelykbaarheid van beroepe as gawes van Fortuna, haar verpligtinge as beskermmer ook noodwendig uitbrei na dié beroepe wat in die tyd van die antieke *vates* nie so algemeen was nie.

getrek word nie. Maar dit is volgens Syndikus, juis dit wat die spanning wat van die begin van die gedig af geld, behou: die leser wag om te hoor watter teenwêreld die digter gaan aanbied (1972:280).

- 7 Die uitbeelding van Fortuna in Odes I.34.14-16 en I.35.2-12, 21-24, 29-32, 39-40, as ewe fel en ongenaakbaar as goedgunstig, illustreer die oenskynlik redelose en onbegrensde wyse waarmee die godin haar sorg en haar slae uitdeel, en dan ook hoedat dit die mens laat met geen beheer oor sy of haar lot nie. Die enigste opsies is dank wanneer hy/sy begunstig word, en geduldige onderdanigheid wanneer hy/sy verliese ly (Nisbet & Hubbard, 1970:387, 388).
- 8 Die beroep van die handelsreisiger is een wat, volgens Syndikus, in 'n kernaspek van die wese van 'n digter, van die digter verskil. Syndikus identifiseer die tevredenheid met die teenwoordige toestand as een van die belangrikste drade wat deur Horatius se werk en dwarsoor sy verskillende genres loop. Dit is ook die kernagtigste grondgedagte van die Hellenistiese etiek, deurdat dit afstand doen van enige behoefte aan onseker uiterlike besittings en 'n berusting in lewensnoodwendighede aanprys. Daarteenoor word die handelende mensdom indirek gekritiseer deur middel van opgehoopte geografiese name (vv.4-7, 12) wat dui op 'n onrustige geswerf, die goue beker (v.10-11) wat dui op genotsug en die oordrywende *ter et quater* (v.13) wat Horatius in sy bekende beeld van die vreeslose seevaarder veroordeel (Syndikus, 1972:282-284) – hetsy grappenderwys of in verskuilde erns. Dit is die soeke na meer, waarom die lewe van 'n handelsreisiger in werklikheid gaan, en wat binne die topos as 'n soort uitdagende gierigheid beskou word, wat direk teenoor die rustigheid van die digter, die kern van Horatius se Epikuriese oortuigings, staan.

Deurdat van die mees uitstaande kenmerke van die *vates*, nl. sy geroepenheid en die waarborg van heilige beskerming, nou beskikbaar gestel word aan elkeen wat 'n werk doen, en nie net aan digters nie, vervaag die uniekheid van die *vates* in daardie sin en wil die leser vra wat dit is wat die *vates* dan uiteindelik onderskei van ander mense. Dit is ook die werklike betekenis van die vraag wat Horatius in vv.1-2 vra: *quid dedicatum poscit Apollinem / vates? quid orat, de patera novum / fundens liquorem?* Dit is betekenisvol dat die god wat aanbid word, Apollo is, omdat hy die beskermmer van die *vates* is, en 'n mens verwag dat hy sal gee dít waarvoor die *vates* hom mag vra. Die vraag slaan dus op die sterkste begeerte van hierdie *vates*. Dit maak die antwoord, wat dan van soveel meer belang moet wees, aanduidend van die aard van die *vates*, en dra by tot ons definisie van die woord.

Die *vates*, sê Horatius uiteindelik, is die wyse man wat uitstaan bo die dwaas. Hy is iemand vir wie die wêreld slegs 'n geleentheid bied waarin hy sy persoonlike vervulling in sy roeping kan vind, sy moontlikhede kan uitbou en iets aan die wêreld kan teruggee. Dit is vir die *vates* die grootste plesier waarvoor hy kan bid.

Horatius maak dus die status van die ou *vates* iets wat aan enigeen wat werk doen, kan behoort – maar slegs sal behoort aan dié wat wys genoeg is om met 'n versierende beskouing van hulleself relatief tot die wêreld, deur die lewe te gaan. Hierdie wyse of denkende mens, sê Horatius, is die “nuwe” Augusteïse *vates*.

Hoe dit die lees van Horatius as digter beïnvloed, lê opgesluit in die struktuur van sy vertelling. Die retoriese vraag wat Horatius in vv. 1-2 stel, word met die beantwoording daarvan in vv. 17-20 'n quasi-apostrofiese vraag. In daardie lig gesien, word die *vates* persoonlik deur die spreker aangespreek. Die verrassing lê dan subtiel daarin dat Horatius self in vv.15-20 die vraag antwoord (die aanduiers van die eerstepersoon *mihi*, v.17; *precor*, v.18 maak dit duidelik). Deur dit te doen eien hy die naam van *vates* aan homself toe. Hy openbaar ook daarmee sy plek in sy digkuns en in die staat (vgl. die rol van die antieke *vates*).

'n Persoonlike verwysing wat Horatius met die spreker identifiseer, is die kort opsomming van sy leefwyse, wat hy in vv. 15-16 gee, en wat, volgens Syndikus, aan

die hand van die Satires, 'n betroubare refleksie van Horatius se eie leefstyl is (1972:283). 'n Soortgelyke getuienis kom uit *Epist.* I.xviii.106-112, waar Horatius aan 'n bestaande persoon raad gee en die leser dus kan verwag dat sy uitinge persoonlik en histories korrek is. Hy noem daar ook 'n eenvoudige leefwyse met genoeg om sy kuns te kan beoefen: *sit bona librorum et provisae frugis in annum / copia, neu fluitem dubiae spe pendulus horae* (vv.109-110). Die afsluiting van die brief eggo die afhanklikheid van die gode wat hy in die afsluiting van die ode ook verklaar: *Sed satis est orare Iovem, qui ponit et aufert, / det vitam, et opes; aequum mi animum ipse / parabo* (vv.111-112).

Die terugkeer na gebedsvorm wat in die eerste strofe voorberei word, word met 'n herinnering aan Apollo in v.18 bewerkstellig met die gebedsaanroep *Latoe, dones et, precor...* Die woorde *Latoe* en *precor*, saam met veral die sintaktiese pouses tussen *Latoe, dones et, precor* en *integra / cum mente...* wat 'n effek van versigtige aarseling gee, skep 'n nederige toon, soos wat 'n mens sou verwag van 'n smekende priester voor die voete van sy god. Die *persona* van die *vates* soos hier deur Horatius gedefinieer, berus dus eerstens op die tese dat die *vates* anders dink as die "gewone mens". Hy het ander behoeftes en 'n ander manier van optree. Dan maak Horatius die skynbaar teenstrydige stelling dat elke mens die *vates* van sy eie taak is. Die sintese tussen die twee is dat die "nuwe" *vates*, soos wat Horatius dit hier verkondig, nie iemand is wat 'n spesifieke werk doen nie, maar wat die heiligheid van sy roeping besef, en dankbaar is daarvoor.

As Ode I.31 die woord "*vates*" in perspektief plaas en ons as lesers 'n idee gee van Horatius se interpretasie en aanbidding daarvan, is **Odes I.15** baie meer toegespits op 'n karaktertekening van die *vates* self. 'n Verklaring van die gedig⁹ word nou gewaag vanuit die invalshoek van die *personae* van drie karakters: Nereus, Paris en Horatius.¹⁰ 'n Paar verskillende aspekte van Nereus word uitgelig en gekwalifiseer,

9 Vanuit die kommentare van Nisbet & Hubbard (1970:188-201), Quinn (1992:152-155), Syndikus (1972:171-179) en West (1995:71-77) blyk die kernbetekenis van die gedig besonder ontwykend te wees. Die *personae* wat in die gedig aangewend word, gaan hier gebruik word om 'n aanvaarbare verklaring te verkry.

10 'n Vierde karakter kan geïdentifiseer word indien 'n mens die onbekende spreker van die eerste strofe as 'n stem onafhanklik van die digter self sien. Hierdie gedagte sal by die identifisering van Horatius se *persona* in die gedig, bespreek word.

om 'n geloofwaardige geheel te vorm, waarmee die Horatiaanse *vates* dan vergelyk word.

Waysek (1987:175; 181) noem dat Horatius in hierdie ode eksperimenteer met byna suiwer dramatiese monoloog in 'n kort liriese vorm. Die inleidende strofe pláás die situasie dramaties, wat die leser van sy eie tyd losmaak, en hom na 'n mitiese oomblik in die verre verlede voer. Die gebruik van 'n nie-outeurspreker (d.w.s. nie Horatius "self" nie), asook die teenwoordige tyd in die profesie (vv.5b-36), (teenoor die verlede tyd van die eerste strofe)¹¹, verhoog dan die intensiteit van die profesie en skep 'n soort afwagting by die leser. Die dramatiese kwaliteit van die gedig word sodoende ontgin (Waysek, 1987:181) en die leser se aandag word op spesifieke aspekte van die gedig gevestig. Die gebruik van 'n sekondêre spreker verminder nie die impak van Horatius se boodskap nie; dit gee juis aan die digter die vryheid om 'n keuse uit te oefen en so die sekondêre spreker, of "dramatiese" *persona*, te gebruik wat die digter se bedoeling die beste sal oordra.

Horatius se argument steun sterk op die onvermydelike vergelyking tussen die twee genoemde karakters Nereus en Paris. Albei se verbondenheid aan die Trojaanse oorlog maak hulle relatief bekende mitologiese figure. Die verskil lê egter daarin dat, waar Paris bekend is omdat hy geskiedenis gemaak het met die oorsaak van die oorlog, is Nereus bekend omdat hy iemand was wat vanweë sy karakter en sy goddelike uitverkorenheid as *vates* in sy tyd respek afgedwing het¹². 'n Mens vind in Homeros egter verbasend min oor Nereus¹³. Alkaios en Bakchulides het oor dieselfde onderwerp gedig, maar Nereus skrams of glad nie, gekarakteriseer nie¹⁴. Hesiodos se

11 Die direkte beroep, waar daar van die teenwoordige tyd gebruik gemaak word (*urgent, nosces, furit, fugies*), word meer "lewendig" en persoonlik voorgestel as die verhalende openingstrofe wat gebruik maak van die verlede tyd van die derdepersoonsverteller (*traheret, obruit, caneret*) (Waysek, 1987:182).

12 Waysek (1987:175) verwys na hom as "the old *vates* of the sea". Bowra (1966:34) noem die nou verband tussen die profete en die digter, wat in die Hebreuse profete reeds gemanifesteer is. Hy noem ook dat hierdie mense 'n unieke gesag oor Israel gehad het. Hierdie gesag is gegrond op die feit dat hulle sowel deur andere as deur hulleself, beskou is as spreekbuise van die jaloerse volksgod.

13 Nereus word in *Il.*1.358 genoem wanneer Achilles sy moeder Thetis, die dogter van Nereus, aanroep.

14 Syndikus noem Alkaios se werk oor dieselfde onderwerp, waarin Nereus byna glad nie gekarakteriseer word nie (sien ook Page, 1955:279). Hy noem ook dat Porphyrio melding maak van

Teognis gee ‘n beeld van Nereus as ‘n geliefde en hooggeagte persoon¹⁵. Hierdie karakterisering van Nereus is dus in ‘n groot mate ‘n produk van Horatius se eie verbeelding. Hoewel Nereus op ‘n bepaalde manier welbekend was (sien voetnota 12) is ‘n literêre karakteruitbeelding wat hom as persoon beskryf iets heeltemal unieks, en selfs in ‘n mate humoristies. Dit steun my aanname dat hierdie uitbeelding ‘n tegniek is wat Horatius gebruik om meer te maak van ‘n historiese persoon en hom in der waarheid te gebruik om sy eie oortuigings te motiveer.

In ode 15 is Nereus van vv.5 tot 36 sonder onderbreking aan die woord. Deurdat daar nie teruggekeer word na die ongeïdentifiseerde spreker van die inleidende strofe nie, duur die profesie tot aan die einde van die ode. Nereus se boodskap is dus die volledige liggaam van die gedig, en nie net ‘n digressie vanuit die vertelling wat in die eerste strofe begin word nie. Die leser word hierdeur gelei om Nereus as die verteenwoordigende “spreekende persoon” – of *persona*¹⁶ – van die ode te aanvaar. Omdat Nereus dan sy karakter aan die ode “leen”, moet ‘n mens eerstens in diepte na Horatius se uitbeelding van Nereus kyk. Sy gesag strek oor ‘n aantal verskillende sfere:

1. Die Homeriese of epiese taal (Waysek, 1987:174) herinner die leser aan die epiese lewenswêreld van Nereus (of van die werke van Homeros), wat die aansienlike gesag en status van ‘n Trojaanse priesterfiguur in die tyd kort voor die Trojaanse oorlog dadelik by die leser tuisbring¹⁷. Dit plaas Nereus geskiedkundig en

Bakchulides se gedig oor ‘n soortgelyke profesie, met die verskil dat Cassandra die profesie by Bakchulides doen, en daar dus geen plek vir karakterisering is nie (1972:171-173).

15 A.W. Mair se vertaling van vv. 233-c.226 lui:

...Nereus, who cannot lie and whose words are truth: and him men call the Old Man, for as much as he is soothspeaking, and is kind, and forgetteth not the judgements of righteousness, but knoweth counsels just and kind (1908:39-40).

16 Deur ‘n mitologiese figuur te gebruik, vermy Horatius enige realistiese assosiasies wat die lesers met ‘n werklike mens sou kon hê, en is hy vry om die karakter te gebruik soos hy wil. Nereus tree dus hier op as ‘n saamgestelde metafoor vir die dinge wat Horatius as ‘n eenheid vir sy lesers wil aanbied. Lee noem dat Horatius nie sy mitologiese figure as gipsbeeldjies met vasgestelde, oeroue assosiasies gebruik nie, maar met elkeen ‘n persoonlike verbintenis voel. Hy beveel aan dat die moderne leser verby sy of haar eie kondisionering, sowel as jare van aangeplakte tipering deur die kritici kyk, om die helder kleure in Horatius se mitologiese karakters te sien (1969:52-53).

17 Vgl. ook die beskrywing van die kulturele mag van die profeet-digter op pp.14-15.

kultureel¹⁸. Die situasie wat geskets word herinner die leser aan ander gevalle in die Grieks-Romeinse literêre erfenis waar priesters noodgedwonge ingryp en die goddelike wil verkondig om hulle volk te red. Die toneel in *Il.I.69-100*, waar Kalchas die Griekse priester, die wil van Apollo bekend maak, is ‘n vergelykbare voorbeeld, asook die Laocoön-toneel uit die *Aeneis* 11 van Vergilius, waar slegs die priester dit waag om die gepeupel teen te gaan in hulle voorneme. Die praatstyl dra dus by tot die erkende stand van die priesterfiguur¹⁹.

2. Daar word ook verwys na Nereus se goddelike eienskappe. Die beskrywings van Nereus toon geen van die byna kenmerkende wreedheid wat aan die ander onsterflikes toegeskryf word nie. Hy is ook meerendeels genoem slegs wanneer die roem van sy dogters ter sprake kom. Hierdie kwaliteite onderdruk die tipiese beeld van ‘n afgetrokke godheid, en Nereus kom vanuit die letterkunde voor as ‘n beskermende vaderfiguur. Sy betrokkenheid by sy geliefde stad Troje beeld ook hierdie “menslike” aspek uit (vgl. p.21). Tog, word daar nog voordat Nereus praat, ‘n voorbeeld gegee van die goddelike magte waaroor hy beskik (*celeris obruit ... ventos*, vv.3-4)²⁰.
3. Die woorde *mala...avi* bevestig sy priestersrol; dit was die taak van die priesterlike *auspex* om na aanleiding van die vlug van voëls aan die mense bekend gemaak of die gode ‘n sekere handeling goed- of afkeur (Cary et al., 1950:120).

18 Hesiodos se skets van Nereus (vv.233-226) is hier van belang, aangesien dit die beeld is waarop Homeros sy karakterisering gebaseer het.

19 Voorbeelde van epiese taal in hierdie ode sluit in: *Helenen* (v.2), die Griekse akkusatief (Horatius gebruik die Latynse akkusatief in Serm. I.3.107 [Nisbet & Hubbard, 1970:191]); *Caneret* (v.4) (die woord vir “sing” wat gebruik is om profesie in te lei [Quinn, 1992:153]); *quantus equis, quantus adest viris / sudor* (v.9-10) (vir die opnoem van sweet, asook die kollokasie “perde en manskappe” in epiese oorlogvertellings, sien Nisbet & Hubbard, 1970:193); *galeam...aegida...currus* (vv.11-12), vgl. die beskrywing van Pallas Athena in Homeros (Nisbet & Hubbard, 1970:194); en *imperitare* (v.25) (Nisbet & Hubbard, 1970:198). Verder is al die name van Homeriese helde, en veral die patronimika, inherent epies (vv.19-28, 33-36). Strofe 8 wat die toneel by *Il.III.30* weerspieël (Nisbet & Hubbard, 1970:199), kan selfs as ‘n miniatuur Homeriese similie beskou word.

20 Hy word as *daimon* aangespreek in die drie-en-twintigste Orfiese himne (v.4) (Athanasakis [teks] 1977:34-35) wat waarskynlik die vroegste dokumentasie is van sy mag om die winde in toom te hou (Cary et al., 1950:627).

4. Ten laaste is hy ook profeet. Nisbet en Hubbard gee aan dat alle “seegodhede” die gawe van voorspelling gehad het (1970:152). Hulle herinner ook hoedat die juistheid van Nereus se uitsprake in Hesiodos geprys word (1970:192).
5. Die karakterisering gaan voort ook wanneer Nereus self aan die woord is, deurdat hy vanaf vv.5 tot 36 die tragedie van die oorlog vanuit ‘n spesifieke oogpunt beweevlaag. Sy houding daarteenoor word duidelik in die dringende opening van sy profesie, “*mala...avi*” (v.5) wat die onheil van Paris se optrede en die gevolglike val van die kosbare Trojaanse ryk (en van Paris) voorspel. Hy konsentreer veral vanaf v.19 met woede (*heu serus! adulteros / crines pulvere collines*) op die *onwysheid* van Paris se optrede as die rede vir die ramp, wat verhoed kon gewees het. Die welstand van die grootse stad en die kosbaarheid van sy kultuur en sy uitsonderlike mense, is ‘n skreiende prys om te betaal vir die ondeurdagte daad wat deur Paris se begeerte gemotiveer is²¹.

Vir Nereus is dit die wanbalans tussen die gebeurtenis en die oorsaak daarvan, wat regtig te beween is. Hy voldoen aan die vereistes van ‘n *vates* deurdat hy hom beywer vir die sensuur van onwyse gedrag, en vir die behoud van goeie waardes en instansies by die privaatmens en die staat.

Waarop dit dus neerkom, is Paris se onvermoë tot goeie oordeel. Dit word ook uitgebeeld deur sy onwilligheid om na die raad van ouer en meer ervare mense te luister, te midde van magtige teenstaanders (vv.21-29). Strofes 4 tot 9 beeld uit hoe fataal Paris se oordeelsfout was, en hoedat hy opgetree het sonder om te besef hoe groot die effek van sy daad sou wees. Dit is volgens Horatius een van die belangrikste eienskappe van ‘n *vates*, naamlik “...to distinguish between public and personal rights and between things sacred and profane...” (Radice, 1978:93).

21 Nereus se eerste uitlating verskerp die kontras tussen die twee uiterstes, met die jukstapenering van twee sinne, *coniurata tuas rumpere nuptias* en *et regnum Priami vetus* (vv.7-8). Dit word duidelik dat die onveroorloofde huwelik van Paris en Helena, en die lot van Priamus se ryk, (die rede vir die oorlog en die grootste gevolg van die oorlog) met mekaar vergelyk moet word, deurdat Nereus albei ondergeskikte sinne met dieselfde werkwoord voltooi. Dié werkwoord, *rumpere* se betekenis is te sterk vir *tuas nuptias* en te swak vir *regnum Priami* en trek dus ‘n lyn tussen die twee situasies. Dit word duidelik hoe skreiend klein die onbenullige menslike fout was wat toegelaat is om so ‘n ontsaglik groot en verreikende effek op mense se lewens en psiges te hê. Dit was die oorsaak nie net vir die verwoesting van ‘n antieke ryk nie, maar ook vir die aansienlike verlies van menselewens.

Daarmee saam gaan die verantwoordelikheid wat die wyse mens teenoor dié rondom hom het, en wat ook op p.13 van die hoofstuk genoem word. Dit word onder meer deur die hulpeloosheid van die uitroep *eheu!* (v.9) en die drievoudige *quantus...quantus...quanta* (vv.9-10) geskets, waar Nereus die onafwendbare val van hierdie suksesvolle en gevorderde stad beween; 'n stad waarvoor hy 'n vaderlike verantwoordelikheid en liefde het²².

Paris word, in direkte teenstelling met die uitbeelding van Nereus, geskets as onverantwoordelik, en dus skuldig aan dwaasheid, alhoewel daar verskeie interpretasies bestaan. Syndikus (1972:172) meen byvoorbeeld dat die oomblik van Nereus se waarskuwing aan Paris 'n keerpunt in die karakterisering van Paris is. Die verantwoordelikheid van sy eie ondergang, asook dié van sy staat val op sy skouers vanaf die oomblik dat hy Nereus se raad in die wind slaan. Paris was bewus gemaak van wat sy daad tot gevolg sou hê en sy optrede is dus nie net uit onkunde nie, maar het hy skuld aan die ondergang van Troje (Syndikus, *ibid.*)²³. Die leser behoort beslis in gedagte te hou dat Paris nie self 'n spreekbeurt kry nà die profesie van Nereus nie, wat sy opvatting van die profesie tog effens van die leser versluier. Sy optrede sou ook die gevolg kon wees daarvan dat hy Nereus ligtelik opgeneem het, nie vertrou het nie, of nie die gesag van die profesie besef het nie; dit hoef nie noodwendig 'n deurdagte reaksie op Nereus se toespraak te wees nie. Trouens, die karakter van Paris as impulsief en kortsigtig, soos wat Nereus in sy monoloog beklemtoon het²⁴, laat myns insiens nie werklik ruimte vir so 'n ingewikkelde filosofiese besluit nie.

Die eerste keer wat daar van Paris gepraat word, is egter nie in die woorde van Nereus nie, maar van 'n ongeïdentifiseerde buitestaander, in die eerste strofe van die gedig,

22 Waysek (1987:178-179) gee 'n kort bespreking van die tussenwerpsels in Nereus se profesie, wat sy persoonlike betrokkenheid daarby bevestig.

23 Waysek beskou egter nie die profesie as 'n skuldverdoemenis teen Paris nie, maar die "inevitable working out of destiny" (1987:182). Sy skryf ook van [the] "innocent aspect of [Paris's] role as shepherd, wherein he was subject to, not the agent of, his destiny". Sy koppel dit aan "the many ambiguities suggested by the poem", en noem ook dat die similie van die verskrikte bokkie (vv.29-31) die leser aan Paris se vroeë loopbaan moet herinner (1987:179-181).

24 Elemente soos die reeds genoemde jukstapenering van vv. 7-8, wat die grootte van die fout beklemtoon; soos ook die laaste strofe, vv. 33-36; *ferox*, wat naasaan *Veneris praesidio* (v.13), die misplaasheid van Paris se entoesiasme (dus impulsiwiteit) uitwys; vv.17-32 waar daar uitgebrei word oor Paris as 'n swak of sku vegter (hy behoort meer entoesiasme of gereedheid hiervoor te toon).

tot by *fata* (v.5). Die strofe verskaf die nodige agtergrondinligting vir die profesie. Die spreker se houding is soos dié van Nereus, veroordelend. Die woorde wat in die eerste strofe vir Paris gebruik word, is almal neerhalend. In plaas van sy naam, word hy met die eerste woord geïdentifiseer as *pastor* – ‘n term wat ‘n sjarmante verwysing kon gewees het in sy private rol as minnaar, maar die ironie met sy publieke rol as prins van Troje (die hoedanigheid waarin hy Sparta besoek) vervorm die woord tot ‘n belediging. Die snedigheid in *traheret* word minder verbloem, en *perfidus* is ‘n openlike aanval op sy integriteit. Verder, maak Quinn (1992:153) die opmerking, definieer die jukstaponering *perfidus hospitam* die relevante aspek van Paris se bedrieglikheid, naamlik dat hy ‘n gas was aan die huis van Helena en Menelaus toe hy Helena weggeneem het.

Paris word baie eensydig en vyandig, as ‘n onverfynde²⁵ bedrieër uitgebeeld. Dit is so vroeg in die gedig reeds duidelik dat Paris die reëls van ‘n paar kulturele konvensies breek. Dus kan die gestileerde uitings van vv.1-5a die stem van ‘n groot groep mense oor die eeue (en die stereotipiese uitbeelding van Paris, oor baie jare), verteenwoordig. Tog laat Horatius dit nie by daardie vooroordeel wat mense byna outomaties teen Paris het nie. In die mond van die *vates* Nereus, toon hy die gebalanseerdheid van wysheid. Hy analiseer dít wat Paris gedoen het, en beoordeel dit rasioneel volgens die reëls van die *vates*. Vir Horatius is Paris se fout nie dat hy opgetree het teen die wil van ander mense nie, maar dat hy opgetree het sonder om die gevolge in ag te neem. Die *vates* beskou die fout wat Paris gemaak het dus nie primêr as ‘n etiese fout nie, maar ‘n oordeelsfout.

Behalwe vir die gestileerde karakterafbrekende opsomming van Paris in vv.1-5a, word hy vir die eerste keer deur Nereus in die vierde strofe beskryf. Syndikus (1972:177) meen dat Horatius ‘n karikatuur maak van die Homeriese Paris, deur slegs die negatiewe aspekte te noem en hulle te beklemtoon²⁶. Een toneel uit die *Ilias* word

25 Die woordkeuse *traheret* (v.1), “sleep” (West, 1995:74) getuig hiervan. Quinn (1992:153) meen egter dat, indien Helena ingestem het tot die verleiding, sy die ontvoering teengestaan het, alhoewel Nisbet en Hubbard (1970:191) na aanleiding van soortgelyke voorbeelde in Homeros en Herodotos aangee, “the word does not exclude Helen’s consent”.

26 Horatius gebruik dieselfde tegniek in die “Kleopatra” ode, I.37, waar hy eintlik die onoorwoë houding van die massas effens bespotlik maak. ‘n Mens wonder of daar nie moontlik verdere ooreenkomste is tussen die twee odes nie, aangesien sowel Paris as Kleopatra deel vorm van die tradisionele Romeinse afkeur aan die bedreigende Ooste, ‘n tema wat ook in Vergilius se *Aeneis*

by Horatius uitgebou tot 'n deurlopende eienskap, asof hy *aanhou om* by vroue goedkeuring te soek en in hul kamers weg te kruip uit vrees vir die oorlog. Die woord *nequiquam* (v.13) asook die feit dat Nereus daardie gebeurtenis noem net nadat hy die rampspoedige effekte van die oorlog in die sterkste moontlike terme beskryf (vv.9-12), gee aan die insident 'n kontinue kwaliteit. Paris verskyn dus as die prototipe van 'n lafaard wat leë beloftes van grootsheid maak, maar vlug sodra werklike gevaar dreig.

Wat verrassend is, is dat die bespreking van Paris in vv. 13-15, hom omring met baie van die elemente wat Horatius self as simbole van die liriek beskou. Die woorde *imbelli, cithara, carmina (divides)* (v.15) figureer almal in Horatius se werk saam met beskrywings van sy digkuns²⁷. Die liefdesimbole, (*Veneris* [v.13], *feminis* [v.14], *pectes caesariem* [v.14] en *thalamo* [v.16]) verteenwoordig as geheel die onderwerp van liriese poësie²⁸. Die versigtige kam van die hare stem nie so sterk ooreen met die liriese digter nie, en was vir die Romeine, indien nie vir die Grieke nie, verwyfd (Quinn, 1992:154; Nisbet & Hubbard, 1970:195). ('n Propagandistiese verwysing na Markus Antonius is hier teenwoordig, maar dit speel nie in die huidige fokus 'n groot rol nie²⁹). Ook roep die beeld van die singende, oorlogsku *pastor* wat vir die saak van die liefde alle logiese perke sal oorskry, behalwe vir die geskiedkundige Paris, die romantiese digtersbeeld op wat Horatius reeds in I.1.30-34; I.6.9-10, 17-20; I.10.6-7; tentoonstel. Dit lyk dus hier asof Horatius hom deur middel van sy digters*persona* met Paris assosieer. Tog is dit nie die geval nie. Horatius skep die spanning tussen

voorkom, en albei lede van die Trojaans-Romeinse nasie as't ware "wegdra" na hulle tuistes toe; 'n daad wat in beide gevalle grootskaalse politieke oorlogvoering veroorsaak.

27 *imbelli* – vgl. *Odes* I.6.10, waar die term gebruik word in 'n uiteensetting van Horatius se voornemens met betrekking tot genre; *cithara* kom in Ode I.31.20 voor en Waysek (1987:180), Nisbet & Hubbard (1970:195) en Quinn (1992:154) impliseer dat *cithara* en *lyra*, (waarvan *lyricus* die naam wat Horatius in I.1.5 vir sy genre gee), geredelik vergelyk kan word. *carmina* verskyn in *Odes* III.1.2; Nisbet & Hubbard (1970:195) noem in 'n bespreking oor die moontlike betekenis(se) van *divides* (v.15) dat die uitdrukking spesifiek betrekking het op die **liriek** en die bespeling van 'n **lier**.

28 Waysek noem ook, "Horace and Paris both enjoy performing on the *imbelli cithara* and both at times have avoided battle and wolves". Sy gee voorbeelde van elkeen: vlug van die oorlog: II.7.9-12; vlug van 'n wolf: I.22.9-16; *imbellis lyrae*: I.6.10" (1987:180).

29 Syndikus argumenteer dat Horatius nie doelbewus vir Antonius skade wou aandoen met hierdie ode nie, met die tese dat Horatius sy Paris nie letterlik met heftige snedige verontwaardiging veroordeel nie (1972:175-176), maar hom in die geheim met simpatie bejeen. Die oordrewe veroordeling van vv.1-5a herinner aan dieselfde oordrewe veroordeling van Kleopatra in *Odes* I.37 (selfs met dieselfde snedigheid van die antonomasia *regina* in v.7), wat satiries blyk te wees (vgl. West, 1995:187, 188; Quinn, 1992:194 [vv.21-24]).

Paris wat as ‘n misdadiger – veral vergeleke met die goddelike Nereus – uitgebeeld word, en die digter se eie *persona*. Hy plaas vrae in sy leser se mond met die doel om hulle te beantwoord. Hierdie vrae word beantwoord wanneer die leser beseft dat die noue geskiedkundige en letterkundige verbintenis wat in die gedig tussen Paris en Nereus bestaan, tog ook ‘n invloed moet hê op die noue verbintenis wat tussen Paris en die digter bestaan.

Die antwoord op die vraag of Horatius hom met die misdadiger-minnesanger Paris assosieer, lê in die teks van Ode 15, wat beteken dat die konsep aan Horatius alleen behoort. Die rol van woordkunstenaar, of digter, wat nou al by Paris geïdentifiseer is, strek ook tot by die profeet Nereus, soos bevestig deur die werkwoord *caneret* (v.4). Soos Waysek dit stel, “... a joining of roles also occurs, for Nereus and Paris are both singers, as is Horace” (Waysek, 1987:174), en die drie *personae* word dus deur die gemeenskaplike doel van sang of komposisie aan mekaar gebind. Horatius staan egter in verskillende verhoudings tot hulle. Dit is Nereus, en nie Paris nie, wat homself as *vates* onderskei.

Die bewyse dat Nereus die naam van *vates* waardig is, identifiseer hom met die digter. ‘n Interessante argument vir assosiasie tussen Horatius en Nereus, of vir dissosiasie tussen Horatius en Paris, is die gebruik van die woord *praesidio* (v.13). Dit herinner aan dieselfde woord in I.1.2 (*o, et praesidium et dulce decus meum*), waar dit beteken dit wat aan die spreker beskerming bied; waaronder hy sterk kan wees³⁰. Die betekenis is presies dieselfde in hierdie ode, wat ‘n vergelyking tussen die twee gedigte uitnooi: In I.1 is dit Horatius wat Maecenas as sy beskermheer bedank, omdat laasgenoemde vir Horatius van sy materiële bekommernisse verlos. In I.15 speel *ferox* en *Veneris* albei in op *praesidio*, en toon so aan hoedat Paris vir sy krag van Venus afhanklik is. Materiële, en dus uiterlike afhanklikheid soos by Horatius in I.1 tas nie die mens se eie potensiaal en oordeel aan nie, terwyl die afhanklikheid vir innerlike krag soos by Paris in I.15 daarop dui dat die betrokke mens innerlik swak is³¹.

30 Die Loeb-vertaling lui “my *bulwark*...” (skuinsdruk myne).

31 Vergelyk Horatius se sentiment oor waarvan ‘n mens afhanklik behoort te wees in *Epist.*I.xviii.111-112.

Nog 'n bewys teen 'n vereenselwiging van Horatius met Paris, is die oordrewe en onkarakteristieke invektief van die eerste strofe tot by *fata*. Dit verteenwoordig nie Horatius se eie gevoel nie, maar 'n algemene mening. Deur hierdie meer algemene “vierde” stem in te sluit, gee Horatius te kenne dat hy bewus is van die masker wat oor die eeue heen aan Paris toegeken is. Dit bewys dat die algemene opvatting nie die rede is waarom Horatius hom van Paris distansieer nie. Deur hom met Nereus, en dus met 'n erkende *vates-persona* te identifiseer, illustreer Horatius hoe sy liriese *vates* verskil van beide die eposskrywers en die vroeë liriese minnesangers. Dit is my interpretasie dat Horatius ten spyte van sekere ooglopende ooreenstemminge, wil uitwys hoedat sy liriek verskil van die ligte vorm wat deur Paris se verse voorgestel word, en wil oordra dat hy 'n deurdagte liriek skryf. Horatius wend dus 'n vorm van liriek aan wat met 'n gebalanseerde realisme as fondament gebou is. Hy erken dat sy werk uiterlik 'n “eenvoudige” formaat aanneem, maar in werklikheid die gewig van 'n denker dra.

Hoewel hierdie essensiële 'n studie van die eerste boek van Horatius se *Odes* is, word daar gevoel dat 'n bespreking van Horatius se siening van homself as *vates* nie volledig sou wees sonder 'n blik op *Odes III.1* nie. Die gedig word dus kortliks vanuit die perspektief van die studie bespreek. Die klem val hier op die prioriteite van die *vates*, en hoe dit sy lewe na buite beïnvloed. Die uitdrukking *Musarum sacerdos* lig die dienende aspek asook die bescheidenheid van die *vates* uit, (vv.41-44) en verfyn die konsep nog verder.

In vv. 1-4 neem die spreker die rol aan van 'n priester wat die aanbidders van sy kultus toespreek, met die doel om onder meer, die algemene *persona* van Horatius se *vates* te ondersteun. Horatius gebruik hierdie tegniek omdat hy duidelike parallele tussen die funksies van die rolle van priester (*sacerdos*) en *vates* herken, en aan sy gehoor wil bekendmaak. Quinn (1992:241) noem dit 'n “situational metaphor”: Situasië A (die digter wat sy uitverkore gehoor aanspreek) word in die woorde van Situasië B (die priester/profeet wat teenoor die ingewydes profeteer³²) uitgebeeld.

32 Die woord “profeet” word hier deur Quinn (1992:241) gebruik, maar om aan die begin van die argument die onderskeid tussen die draer en die houer van die metafoor duidelik te hou, gebruik ek “priester” en “digter”. Die bykomende funksie van profeet moet steeds by die konsep van *vates* veronderstel word.

Deurdad die spreker in die eerste vier versreëls die oningewydes wegstuur, die ingewydes stilmaak en homself bekendstel as hulle priester, meen Thom (1998:55) dat Horatius in die eerste strofe, deur middel van hierdie metafoor, sy eie rol in die boek as geheel verduidelik, die karakter van sy werk aandui en noukeurige instruksies aan sy gehoor gee.

Die formule-agtige opening, laat geen twyfel dat die *persona* dié van ‘n priester is, nie (Williams, 1969:29). Volgens Williams is die baie spesifieke aankondiging in vv.1-4 ‘n goeie nabootsing van wat by een of meer van die Misteriegodsdienste, die Orfiese of dié van Eleusis, aangetref sou word, met die uitsondering van die feit dat die aankondiger nie ‘n gewone priester is nie. Schenker (1992:150) verduidelik in sy artikel, wat besondere aandag gee aan die verskillende “stemme” in die Romeinse odes, die *persona* van die spreker soos volg: “A self-proclaimed priest of the Muses, the poet holds himself aloof from the masses, as one who is specially authorized to pronounce on matters of moment, and occupies a lofty position from which he divides the sacred and the profane”. Witke beskryf die effek van die priesters*persona* in soortgelyke terme: “the poet’s self is revealed as occupying a privileged state” (1983:19). Die spreker neem as priester dus, ‘n afgetrokke, openbare rol aan³³.

Die beeld van die priester word egter nie lank onverduidelik gelaat nie, en ontvang in die derde versreël reeds ‘n modifikasie. Horatius maak van die gewone woord vir “priester”, *sacerdos*, ‘n saamgestelde kollokasie, en ‘n nuwe begrip. “*Musarum sacerdos*” kan net ‘n persoon wees wat in diens van die Muses, die gode van sy kultus, staan, en as tussenganger tot mense optree. Die woord *sacerdos* (v.3) gee aan die gehoor ‘n bekende stel assosiasies, byvoorbeeld een of meer Olimpiese gode, ‘n tempel, kultusrituele, dienaars bykomend tot die priester en moontlik spesifieke kleding vir die aanbidding van die god(e). Die woord *Musarum* (v.3) onderbreek so ‘n tipiese tafereel en stel die Muses in die plek van ‘n Olimpiese god, as ‘n gewer van inspirasie en ontvanger van sodanige eerbetoning en aanbidding. Sodoende word die

33 Twee teenpole, die poëtiese sferes van die “*res publica*” en die “*res privata*”, word dikwels in die werke van Horatius en sy tydgenote opgemerk. Schenker (1992:147) beskryf die verskynsel as die neiging om tussen politieke of openbare sake en aangeleenthede, en meer private, persoonlike sake, te onderskei. Dit is besonder relevant vir die Augusteïese tydperk, omdat Rome vir die eerste keer ná die burgeroorloë – wat alle aandag op die publieke front gevestig gehou het – aandag aan die persoonlike behoeftes van mense kon gee, soos by uitstek geïllustreer deur die opbloei in die kunste, wat Augustus geïmplementeer het.

kuns verhef vanaf 'n bloot menslike tydsbesteding en kultuurbeoefening, tot 'n noodsaaklike kommunikasie met die goddelike. Quinn (1992:241) argumenteer logies dat die *sacerdos* as die spreekbuis van die god gesien is, en die *Musarum sacerdos* dus, “the poet in his function as *vates*”, die spreekbuis van die Muses is. Williams (1969:29) stel dit as 'n feit dat die twee begrippe een is binne die konteks van die Augusteïese digters.

Die priester se instruksies aan die aanbidders dra ook by tot ons begrip van Horatius se *vates*. Die skare rondom die priester verteenwoordig die digter se lesers – 'n groep wat Horatius deur middel van sy werk, met sorg uitkies³⁴. Die kwaliteite waaroor hierdie aanhoorders van die *Musarum sacerdos* moet beskik, word in die verwysing *virginibus puerisque* saamgevat. Hulle is die jongmense wat met 'n ongekunstelde blik na sy *carmina* kan kyk (Thom, 1998:55; Witke, 1983:19), buigsaam genoeg is om die waarhede wat deur die priester verkondig word, te kan implementeer (Witke, 1983:19, 20), en die verteenwoordigers van die nuwe geslag is (Williams, 1969:30). Horatius se werk moet dus met nuwe verwagtinge en 'n oop gemoed benader word. Daarmee saam moet die uitverkore groep 'n godsdienstige stilte behou³⁵. Dit beteken dat die gehoor van die digter wat *vates* is, 'n élite groep is, wat daarop ingestel is om die fyn kuns van die geroepe digter te verstaan; dat sy digkuns “nagestreef” moet word en nie oppervlakkig verstaan kan word nie. Die karakter van sy werk is dus nuut in eie soort, en dit verg moeite om reg verstaan te word.

Wat die priester dan aan die skare wil oordra, is hoe om die waardes van die lewe na regte te skat. Horatius maak gebruik van wat Thom (1998:55) noem sy “liriese

34 Witke (1983:19-20) interpreteer die drie werkwoorde *odi*, *arceo* en *canto* as die gevoelens van dieselfde (eerstepersoon-) spreker. Dit lei die vraag in of die aktiwiteite wat hier genoem word, ook geïntegreer moet wees, en verder of dit dan beteken dat so 'n godgegewe insig noodwendig vereis dat die oningewyde massa met hulle ligsinnige denke uitgesluit moet bly. Dit is my oortuiging dat Horatius se sensitiwiteit ten opsigte van woordplasing 'n mate van verwantskap tussen die spreker(s) van dié drie woorde veronderstel, veral in die lig van die sterk identiteitsverklaring van vv.1-4. Dit moet ook in gedagte gehou word dat die verwerping van die oningewydes 'n spesiale intimiteit skep tussen die “priester” en die ingewydes.

35 Omdat *favete linguis* 'n religieuse formule is en nie letterlik interpreteer kan word nie (Page, 1973:298; Witke, 1983:19; Williams, 1969:29), is die funksie daarvan simbolies en deel van die ritueel. Wanneer die “situational metaphor” dan interpreteer word, moet die uitdrukking *favete linguis* 'n ander betekenis vanuit die mond van die digter, as vanuit die mond van die priester, hê. Die stilte wat die *vates* vra, is die gewyde konsentrasie waarmee die mens wat Horatius se *carmina* wil verstaan, dit moet benader; dit beteken dat hierdie tekste bestudering verg voordat hulle ten volle verstaan kan word (Thom, 1998:55).

perspektief” om sy eie oortuiging aangaande hierargie in die wêreld oor te dra, met die kragte van die gode en die noodlot as die teenwoordige beperkinge³⁶. So ‘n “liriese” perspektief staan as ‘n persoonlike blik teenoor die meer publieke “epiese” perspektief (Thom, 1998:55). Horatius verduidelik die verskil onder meer in *Odes* III.3, II.1 en ook I.6, waarin hy sy voorneme om by liriek te hou, in ondubbelsinnige *recusatio* bekend maak (Thom, 1998:55.)³⁷. In hierdie ode beveel hy sy gehoor aan om minder te maak van die eksterne dinge, soos mag en politieke status, in ‘n wêreld wat daarvolgens gefunksioneer het (vv.9-14). In die plek daarvan, stel hy voor: ‘n blik op die lewe wat op minder van buite af hoop, en meer die individu van binne af versterk. Daarvolgens vind daar meer aktiwiteit plaas in die kognitiewe indeling van prioriteite en die instelling van die individu, as in die handelinge en sosiale gebare van die individu.

Horatius se boodskap word uiteindelik die beste verduidelik deur die voorbeeld wat hy in vv. 41-48 gee. Schenker (1992:150) noem dat die eerstepersoon (*moliar*, v.46) en die persoonlike onderwerp in die laaste twee strofes ‘n ander, meer natuurlike *persona* as die hoogdrawende taal van die priester (vv. 1-40; veral 1-4) aan die woord stel. Die boodskap van hierdie twee strofes, en daarom van die “nuwe” *persona*, kan as Horatius se persoonlike siening beskou word (Schenker, 1992:151). Daardie idee word deur die verwysing na Horatius se “*valle...Sabina*” (v.47) bekragtig en stel vv.41-48 op dieselfde vlak van opregtheid as I.20.1, I.22.9, I.31.15-16, en ander odes waar die digter na sy persoonlike omgewing verwys³⁸. Horatius verkondig dus ‘n “private” benadering tot die lewe, wat die doelstellings van die innerlike mens nastreef, en niks meer benodig nie (hy illustreer dus die “*desiderantem quod satis est*” van v.25, met ‘n praktiese voorbeeld).

36 Williams (1969:30) interpreteer *Necessitas* as die dood, terwyl Witke (1983:21) dit noem “adamantine fate sealing one’s lot”. Hy identifiseer dit vir ‘n oomblik met Jupiter, as ‘n “divine figure”, maar net in die sin van ‘n krag wat buite die mens se beheer is.

37 Schenker (1992:149), wat sterk klem lê op die polariteit van *res privata* en *res publica*, beskryf die liriese perspektief as ‘n geval waar ‘n private (persoonlike) filosofie sterk in ‘n publieke konteks ingeskryf is, en verklaar dan ook, saam met Solmsen en Fraenkel, die onderskeid *res privata* en *res publica*, onvoldoende.

38 Witke (1983:25) voeg by dat die Sabyne vallei nie net die tuiste van Horatius se historiese persoon is nie, maar ‘n toevlug vir die muses; ‘n spesiale omgewing vir sy kuns.

Die persoonlike en daarom private rol wat die priester voorstaan, strook nie met die ongetwyfeld publieke rol wat 'n priester gewoonlik in sy samelewing speel nie en ook nie met die politieke *scène* van Rome nie. Hierdie diskrepanse beklemtoon die metaforiese rol van Horatius se priesters-*persona*, asook die verskil tussen die "gewone" priester en die *Musarum sacerdos*. Die *sacerdos* is meer betrokke by die uiterlike verering van tradisies en instansies, waar die *Musarum sacerdos* se fokus die mens se innerlike bou is³⁹. Die vraag ontstaan dan wat die funksie van dié priester is, wanneer so 'n onkarakteristieke boodskap verkondig word.

Die "gewone" priester staan loodreg teen die *persona* wat Schenker (1992:148-152) in vv. 41-48 van die gedig identifiseer. Die eenvoudige, geluksalige mens wat vreugde uit sy eenvoud put (bv. die eenvoud van die boer wat in vv.21-22 beskryf word) is hierargies die teenoorgestelde van die priester wat 'n hoë amp in die sosiale struktuur beklee. Die feit dat Horatius die standpunte van altwee *personae* kan inneem terwyl hy 'n enkele boodskap oordra, is 'n aanduiding dat hulle op 'n sekere vlak versoenbaar moet wees⁴⁰. Hierdie versoening beskryf die *vates*. Een van die grootste oortuigings van die *vates* word deur die versoening van sulke oënskylike "uiterstes" bewys, naamlik dat menslike indelings nie absoluut is nie.

Op 'n tegniese vlak is die priesters-*persona* die tuig waarmee Horatius as *vates* die boodskap van sy lewensfilosofie uitdra, en die eenvoudige boer die voorbeeld van hoe dit 'n mens prakties geluk bring. Op 'n vlak van interpretasie simboliseer die openbare priesterfiguur die verwagtinge wat die staat aan 'n digter in Horatius se tyd gestel het, en die eenvoudige mens van vv.21-22, 25 waarmee die digter in 45-48 identifiseer, sy persoonlike ervaring van hierdie roeping, wat hy as goddelik ervaar. Die inhoud van die priester se toespraak is dus 'n *recusatio*, geregverdig deur die

39 Dit is veelseggend dat Horatius die priester plaas by die begin van 'n ritueel – 'n uitstekende voorbeeld van 'n uiterlike handeling wat nie (noodwendig) die innerlike van die individu raak nie. Die houding wat die *vates* in vv.25-32 voorstaan, beteken ook volgens hom, dat ongeluk in hierdie "uiterlike" dinge nie die mens wat hiervolgens lewe, regtig kan raak of skade kan aandoen nie, omdat hy self beheer het oor sy innerlike geluk.

40 Schenker (1992:148-152) argumenteer dat Horatius die private en die publieke wêreld bymekaar wil bring, die skeidslyn wil vervaag, en die versoening van publieke en private rolle baie doeltreffend vir daardie effek gebruik. Schenker beskou die laaste twee strofes as 'n finale sintese waardeur die gesaghebbende priester afkom na die menslike en besondere vlak van dié vir wie hy aanvanklik aanspreek. Dit smelt ook saam met die siening van die *vates* in die bespreking van l.31 hierbo, waarvolgens die *vates* nie uiterlik verskil van die gewone mens nie, maar slegs 'n ander beskouing as dié van die gewone mens handhaaf.

Muses wat hy dien. Die *recusatio* stel Horatius in staat om te verklaar⁴¹ dat hy liriek skryf omdat dit die genre is waarin hy hom kan uitdruk in die terme waarin hy 'n behoefte het⁴². Thom (1998:57) meld dat “[t]he *divitias operosiores* (v. 48) of panegyric do not tempt him, because on the most basic level what needs to be praised does not convince him.” Op 'n politieke vlak is die “major political statement” (Thom, *ibid.*) waarmee Horatius wel vorendag kom, 'n stelling wat vir alle mense, hoog en laag, waar is, en beveel Horatius dit aan as salf op die wonde van Rome⁴³. Dit verkondig hy as individu aan die individu, en as priester aan die staat.

Die *vates* word dus hier uitgebeeld as 'n rigter vir die mees basiese elemente van die staat se weefsel, die innerlike belange van elke persoon. Deurdat Horatius sy liriese poësie inwerk by die inherente voorkeur van die *vates*, maak hy hierdie skets eie aan homself: sy *vates nouveau*.

Horatius se *vates*, is dus 'n kombinasie van verskillende elemente uit die literêre tradisie, wat versigtig geselekteer is om by Horatius se eie eeu, en sy eie oortuigings te pas. Daartoe voeg die digter sy eie eerlike, selfs nederige erkenning van die tekortkominge van 'n menslike bestaan. Dit is 'n aanduiding van hoe om hom te lees; en terselfdertyd 'n aanbieding van 'n ware, kontemporêre profeet-digter wat die verantwoordelijkheid opneem oor individu en staat. Die “nuwe” *vates* behoort ook aan die mense en die staat van Augustus se tyd, maar allermens aan Augustus (as regeerder) self. Dit het dus 'n wyse geword waarop Horatius alle eeue uiteindelik bedien, en aan alle eeue behoort.

Odes I.1 word nie in detail hier bespreek nie, omdat daar gevoel word dat Horatius met die gedig as geheel, nie spesifiek 'n stelling aangaande die rol van die *vates* maak nie. Tog is die punt wat Newman (1967:43-46) uitlig omtrent die verwysing na *vates*

41 Witke (1983:24) noem Ode III.1 'n “declarative poem”.

42 Thom (1998:55) noem dat *Musarum sacerdos* in die afbakening van Horatius se identifikasie ook die stelling maak dat hy nie 'n priester van die Romeinse staat is nie, en dus onmiddellik sy fokus van publiek na privaat verskuif.

43 Gedurende die burgeroorloë het mense van enige plek in die sosiale struktuur, hulle pad gevind na invloedryke range en posisies, terwyl vooraanstaande Romeine gesterf het, politieke vernedering of finansiële skipbreuk gely het. Horatius se boodskap plaas sulke gebeure in perspektief; dit gee hoop aan dié wat swaargekry het, en waarsku dié wat munt geslaan het uit die situasie, teen die valse betowering van mag (Quinn, 1992:240).

in v.29, 'n gedagte wat sentraal staan in Horatius se gebruik van die *vates* konsep deur die bundel Boeke I-III.

Nadat hy die verskeie lewenspaaie wat mense aantrek, geskets het, maak Horatius in hierdie heel eerste gedig van die bundel, wat hy aan Maecenas opdra, sy geroepenheid (vv.29-32) en sy doel bekend: dat hy as digter saam met die *lyricis vatibus* gereken kan word (vv.35-36). As beslissende kragtige invloede in sy strewe noem hy Polyhymnia en Euterpe (vv.33-35) wat as *patronae* van die kunste, dit 'n uitdaging aan Horatius se kunstenaarsvermoëns maak, en dus onderhewig alleenlik aan die potensiaal van sy roeping. Tog is dit Maecenas, 'n mens, wat hom as *lyricus vates* moet erken (vv.35-36). Hierdie oproep aan 'n bepaalde persoon gee ons as lesers ook die reg, en nooi ons uit om die digter teen sy doelstelling te toets. As eerste boek in die bundel kan 'n mens ag slaan op dit wat Horatius hier teenoor sy *patronus* as sy doel stel, omdat dit die agtergrond word waarteen die hele bundel afspeel. Dit is dus belangrik om te verstaan presies wat Horatius in hierdie gedig aan Maecenas sê hy graag met sy bundel odes wil bereik.

Newman (1967:43-46) merk in die kollokasie *lyricis vatibus* in v.29 'n oksimoron wat volgens hom, die hele geskiedenis van Augusteïese eksperiment met digkuns saamvat. *Vates*, meld hy, is Augusteïes, *lyricus* Aleksandryns. *Lyricus* herinner dat dit Kallimachos was wat die liriek weer in die digkuns wou terugbring. Dit is ook Kallimachos wat nagevolg word in Horatius se weerstand teen die grootse skryfstyl. Die skryfstyl, meen Newman (1967:43), is egter net 'n gedeelte van Kallimachos se bydrae en dit is sy gees wat die beste in Horatius se werk behou word. Die idee dat die digter van die gewone mense afgesonder is (p.45), soos by die bespreking van III.1 verduidelik, is deel van die Kallimacheïese credo, en spits die boodskap wat die *vates* dus verkondig, op 'n spesifieke groep toe.

Daarom moet die Augusteïse profeet-digter wat hierdie naam dra, ook elemente van die Aleksandrynse vaders toon. Newman dui aan dat hy onder *vates* verstaan 'n "nie-Aleksandrynse grootsheid" (p.44), wat beteken dat die digter wel grootsheid in sy kuns inbou, hoewel nie op die gewone manier van die Aleksandryne nie. Horatius pas die element van grootsheid toe nie in die praatstyl van die Aleksandryne nie, maar deur met die inhoud van wat hy sê, boodskappe van grootsheid oor te dra (p.43).

Die *lyricus vates*, is dus die digter wat die tradisionele gesag van die *vates* in herinnering roep en dit gebruik om tot mense te spreek, maar verfyning toepas op die styl, sodat dit steeds 'n bearbeide kuns bly, terwyl die die boodskappe wat hy uitdra, nie hulle oorspronklike krag verloor nie. Dit beteken dat die Aleksandryns-Augusteïse profeet-digter werklik profeet én werklik digter is. Horatius bied 'n lewendige nuwe vorm aan, maar sny dit nie af van die tradisie waarop dit geënt is nie. Hoewel die *vatespersona* net 'n deel van die digterskap van Horatius verteenwoordig, laat dit die digter toe om sy lojaliteit teenoor sy roeping en sy dankbare respek daarvoor, uit te druk.

III DIE *PERSONA* VAN DIE GOEIE VRIEND

Die *persona* van die goeie vriend verteenwoordig 'n belangrike aspek van Horatius se werk omdat dit 'n rare venster na sy meer persoonlike verhoudings bied. Die *Odes* is, soos in hoofstuk een genoem, essensiël persoonlik en intiem. Die leser kan ervaar hoedat die spreker, wat in die verbintenisse wat hier genoem word, werklik 'n blik gee op die digter self wat hom met sy vriende bemoei 'n "goeie vriend" is vir baie. Vriendskap vorm ook 'n sentrale deel van die digter se Epikuriese oortuigings (Wilkinson, 1946:21), waarbinne vriendskap as sulks, as die hoogste goed beskou word. Verder dui die humor wat so dikwels in die *Odes* na vore kom (Commager, 1987) op 'n opgeruimde karakter wat vrolikheid geniet het. Die groot aantal gedigte in die *Odes* wat aan bepaalde persone gerig is, getuig reeds van Horatius se goeie menseverhoudinge, en dié wat aan intieme vriende gerig is, van werklike liefde vir en betrokkenheid by die persoon.

Horatius se goeie wense word in Ode I.3 vir Vergilius vir sy reise toegewens omdat hy self 'n noue band met die digter het; maar in die volgende twee odes wat bespreek word, word die leed van vriende, in albei gevalle as gevolg van die verlies van 'n ander persoon, deur Horatius as goeie vriend behandel en die situasie in 'n ander denkraamwerk geplaas, met die doel om die verlies draagliker te maak. Die drie vriendskapsgedigte wat ek gekies het om te bespreek, beeld moontlik twee van die moeilikste take van vriendskap uit: om te hoop op die veilige terugkeer van 'n vriend wat weggaan, en die serebrale vertroosting van 'n vriend wat 'n emosionele verlies gely het. Die feit dat hier na werklike mense verwys word (die vriende Vergilius en Tibullus), skuif dan die vriendskaplike lojaliteit van die digkuns na die werklikheid rondom Horatius.

Die vorm wat Horatius vir *Odes* I.3 kies, nl. die *propemptikon*, skep die verwagting van *vriendskap*, of 'n ander persoonlike betrokkenheid van die spreker tot die persoon wat op die reis gaan, as tematiese omgewing. In hierdie gedig gebruik Horatius dié *persona* om sy ondersteuning met betrekking tot Vergilius se onderneming te verseker, te beklemtoon watter groot risiko dit is om 'n mens se self te verlaat op

enige groot poëtiese werk, en 'n belangrike stelling te maak aangaande vriendskap. Hoewel kommentatore soos Moore (1902:63) en Page (1973:142) geskryf het dat Horatius met die gebruik van hierdie vorm, bloot die literêre konvensie van die *propemptikon* gevolg het, neem ek graag die standpunt in wat Elder (1952:140-158) en Lockyer (1967:42-45) verdedig, naamlik dat Horatius onder meer hier oor die digkuns self skryf, en die *propemptikon*vorm slegs 'n middel tot 'n verdere doel is. In daardie lig gesien, word die digter se verbintenis met, en besorgdheid oor die persoon wat die tog onderneem, as elemente van vriendskap, ingespan as 'n poëtiese apparaat.

Volgens die konvensie van die *propemptikon*, is die hoofelemente van die topos, soos wat dit aan ons vanaf Menander *Rhetor* oorgedra is, 'n uitbarsting van smart oor die vertrek van die (geliefde) reisiger, gevolg deur 'n meer beheersde gebed deur die spreker, dat sy/haar vriend veilig sal terugkeer (Lockyer, 1967:42). Horatius se gedig begin met 'n gebed vir die skip se veiligheid (vv.1-8), wat dan oorgaan tot die bekommerde opgawe van die gevare tydens 'n seereis, verpak binne-in 'n klag oor die bose waagmoed van die mens (vv.9-20). Die vroeëre tema word dan skynbaar verlaat en daar word op die sonde¹ van die mens alleen gefokus (21-40). Op hierdie punt word die dade van sekere durfsame helde opgenoem. Hoewel die gedig nie die formaat van 'n *propemptikon* presies nadoen nie, dien die ontevredenheid van vv.9-40 as versterking van die meer formele uitdrukking van die spreker se misnoë met die vertrek van sy vriend, in vv.1-8. Die spreker se ontevredenheid in vv.9-40 word sterk by die leser tuisgebring en loop tot aan die einde van die gedig, oënskynlik sonder dat die toon van vv.1-8 gebalanseer word. Alreeds kan die leser verwag om die geskrewe woorde nie slegs letterlik op te neem nie.

Die lang klag oor die gevare van die see en die mens se waagmoed voor die gode, lei die fokus van die gedig terug na die tema van reis, waar dit andersins (in v.8) by 'n melding van die vriend Vergilius, sonder verdere verduideliking sou eindig. Die reis word dus beklemtoon, nie alleen omdat Horatius sy gedig op die tradisionele *propemptikon* skoei nie, maar ook omdat dit uiteindelik die beeld is waarmee Horatius sy vriendskap met Vergilius wil beskryf.

1 Die woord "sonde" verwys hier na die onveroorloofde houding van "oormoed" teen die gode, beter bekend as *hubris* – die menslike fout waarin die gode die grootste afkeur het.

Horatius dui sy vriendskap met Vergilius op 'n paar onmiskenbare maniere aan: Syndikus (1972: 60) noem dat die uitdrukking *creditum tibi... Vergilium* (v.6), die vriend met iets besonder waardevols, soos 'n skat, vergelyk, wat van 'n diep waardering vir die persoon getuig. Die seënwenis tot 'n suksesvolle reis, wat die vriend se belange op die hart dra en 'n element van die tradisionele *propemptikon* is, word in vv.7 en 8 tot 'n geesdriftige smeekgebed opgebou (Syndikus, 1972:60), waarvan die dringendheid deur *precor* (v.7) onderstreep word. Die skip, wat aan die begin van die gedig die aangesprokene was (vv.1-5), word aan die einde van die tweede strofe aangesê om die reisiger veilig te bewaar. Dit vestig die aandag weer spesifiek op die persoon wat op reis is, en gee aan die skip hoewel belangrik, 'n dienende rol, saam met die see en die winde; slegs faktore wat bydra tot die mate van Vergilius se veiligheid. Verder oorskrei die gevoelsintensiteit verleen deur die beskrywing *animum dimidium meae* (v.8), Horatius se gewone streng beheer oor die uitdrukking van emosionele betrokkenheid².

Moore (in Lockyer, 1967:42) vind dan, in die lig van die sterk vriendskap, die lang uitvaart teen seereis en die seevarende mensdom van vv.9-40 eienaardig in die lig daarvan dat sy goeie vriend op 'n seereis is, en bevraagteken Horatius se takt. Die boodskap in vv.9-40 skyn 'n ongevoelige sentiment te wees om aan 'n vriend te gee wat op die punt is om 'n groot reis te onderneem, en is moeilik versoenbaar met die vriendskapsmotief, tensy die spreker iets anders bedoel óf met die vriendskap óf met die reis.

Horatius gebruik nooit 'n ou, bekende vorm sonder om dit aan te pas by sy eie behoeftes nie³. Sonder so 'n aanpassing sou Horatius se kunswerk min oorspronklikheid hê, en dit sou sy persoonlike muse nie tevrede stel nie, soos hy onder meer in I.26.6,7; 10 impliseer. So ook, word daar aan die *propemptikon* met

2 Dit lyk dus asof die uitdrukking *animum dimidium meae* Horatius se publieke rol as digter ontglimp, en oorspoel na 'n persoonlike getuigenis; tog word dit mettertyd duidelik watter rol die vriendskap speel teenoor sy digterskap, en word selfs hierdie uitdrukking van biografies egte gevoel, 'n aspek van die digter se openbare rol.

3 Vergelyk byvoorbeeld die epigrammatiese styl van I.13 wat eintlik die spot dryf met dié styl [Nisbet&Hubbard, 1970:169]; I.20 wat dalk eerder verwys na digkuns as na spys en drank; I.28, waar die opskrif op 'n graf uit die spreker se mond kom; I.32, waar 'n formele, konvensioneel korrekte gebed aan 'n lier gebring word; I.33, waar Tibullus skynbaar getroos word, maar op só 'n manier dat Horatius eintlik die onlogika in Tibullus se elegiese styl vriendskaplik terg; en I.25 wat op die *exclusus amator* konvensie gebaseer is, maar 'n heel ander toon inslaan.

hierdie gedig 'n nuwe taak gegee, en word dit meer as 'n liefdevolle afskeid van 'n vriend. Horatius wyk dus af van die tradisionele *propemptikon*. Lockyer (1967: 42) stel dit dat daar in Horatius se ode geen uitbarsting van smart is soos wat vanuit die vroeë *propemptikon* verwag word nie. Elder (1952:146) noem ook dat Horatius nie die gelukkige terugkoms en hereniging met sy vriend in woorde antisipeer nie, en nie die uitvinder van skepe verwyf nie, soos wat ook gebruiklik was⁴. Elder verwys ter ondersteuning na die werk van Wilamowitz, Reitzenstein en Pasquali oor Horatius se hantering, oor die algemeen, van konvensionele Hellenistiese motiewe en vorme – 'n styl wat Elder beskryf as “*consciously radical*” (p.146). Die feit dat sekere uitkenbare elemente van die *propemptikon* uit Horatius se ode ontbreek, lei die leser om die suiwerheid van die vorm te bevraagteken, en uiteindelik, om te besef dat Horatius se doel met hierdie gedig nie primêr om 'n afskeid of oor 'n letterlike seetog gaan nie⁵.

Een moontlikheid van waarvoor Horatius die skip en die reismotief in hierdie gedig aanwend, is die konsep van die skep van digkuns. Anderson (1966:91) noem in sy artikel oor die skip in I.14, die antieke metaforiese begrip van die Skip van die Poësie, wat onder meer reeds deur Pindaros gebruik is. Dit bied 'n allegorie waarbinne die skip met sy stuurman die gedig en die digter voorstel. Die see en seestorms verteenwoordig die probleme rondom komposisie en die hawe die gelukkige eindpunt van die gedig se voltooiing. Anderson ondersteun, saam met Pearson, Lockyer, en Elder, die beskouing wat in hierdie studie deur middel van die *persona* van die goeie vriend, as die mees omvattende interpretasie beskou word, naamlik dat Horatius hier die metafoer van 'n reis gebruik om te verwys na die poëtiese onderneming van sy vriend Vergilius. Alhoewel die fokus vir 'n oomblik van die vriendskapsmotief weggeskuif het, is die reis die medium waarmee Horatius uiteindelik terselfdertyd 'n definisie van digkuns en van vriendskap maak.

Lockyer noem dat, waar dit gebruiklik was dat die diep-betrokke spreker aan boord die skip van die Poësie was, Horatius nie self hier aan boord is nie, en die skip dus dié

4 *Illi robur et aes triplex / circa pectus erat, qui fragilem truci / commisit pelago ratem / primus* (vv.9-12) is nie 'n negatiewe beskrywing nie; die Romeinse beelde *robur et aes triplex* versterk in 'n groot mate die beeld van so 'n persoon, as 'n dapper mens, eerder as 'n oortreder.

5 Lockyer (1967: 44) noem dat hy nie ontken dat Vergilius so 'n reis kon onderneem het nie – dit kon selfs die reistog gewees het wat Horatius geïnspireer het om hierdie simboliese gedig te skryf. Tog noem hy dit steeds 'n *simboliese* gedig.

van 'n ander digter, naamlik Vergilius, blyk te wees. Werke van Vergilius waarna hier moontlik verwys word, is Vergilius se vierde en sesde *Eclogae* (Elder, 1952: 152) waar dieselfde sentiment teenoor seevaart as in dié ode (*Ecl.iv.31-32*), sowel as 'n bespreking van die oer-rampe oor die aarde (*Ecl.vi.41-42*), aangetref word⁶ volgens West (1995:14-19), die *Georgica* (waarvolgens hy die gedig as 'n allegorie van die onlangse politiese gebeure, interpreteer) en die *Aeneïs*.

Daar bestaan oorweldigende bewyse dat die gedig na die *Aeneïs* verwys. Duckworth bespreek die groot invloed wat Horatius en Vergilius wedersyds op mekaar se werk gehad het, in sy artikel oor die vriendskap en noue interaksie tussen die twee digters. Sy navorsing toon ook dat, hoewel presiese datums nie vasgestel kan word nie, Horatius se *Odes* en Vergilius se *Aeneïs* in 'n groot mate kronologies ooreenstem (1956:295-297). Die feit dat die ode baie duidelik na 'n steeds groeiende werk verwys en nie een wat lank reeds geskryf is nie, aangesien die *propemptikon* ontwerp is rondom die begin van 'n reis, maak dit ook meer van toepassing op die *Aeneïs*. Die tyd van die komposisie van die *Odes* dui die aanvang van die *Aeneïs* meer as enige ander werk van Vergilius aan.. Daarby is die styl van die gedig oorheersend hoogdrawend en in daardie sin epies, wat dit meer by die *Aeneïs* laat aansluit as, byvoorbeeld, die pastorale *Eclogae*⁷. Colmant (1939:87-90) stel voor dat die gedig aan Venus gerig is, nie net as seegodin nie, maar ook met die interteks van haar belangrike rol in die *Aeneïs* in gedagte. Colmant voel ook dat Horatius doelbewus Vergilius se kennis van geografie en astronomie in sy ode demonstreer (Lockyer, 1967:43), met die baie verwysings na plekke wat in die epos voorkom. Die beeld van 'n seereis is ook teen die agtergrond van die epiese tradisie in die Grieks-Romeinse letterkundewêreld, byna alleenstaande 'n simbool vir die epos. Op 'n groter tematiese vlak, noem Lockyer (1967:43) dat die ongewone klem wat Horatius in vv.9-40 op die ongeoorloofde waagmoed van die mens plaas, baie moontlik 'n herinnering is aan die

6 Elder behandel dit ook as 'n rigtingwyser na Hesiodos, wat in dieselfde werk (*Werke en Dae*) albei temas aanroer en te kenne gee dat die rampe oor die aarde gekom het as straf op Prometheus ná sy hubristiese optrede (1952:152). Dit bind logies die temas van seevaart en waagmoed met die voorbeelde in vv.17-31 van die ode.

7 Lockyer (1967:44) noem as voorbeeld daarvan die spesifieke name van epiese helde en plekke wat deur epiese helde besoek is (vv.1, 2, 3 (*ventorum pater* herinner aan mite en moontlik ook aan Boek I van die *Aeneïs* [Page, 1973:143]), 12, 13, 14, 15, 18-19, 20, 21-24, 27, 30-31 (Prometheus word as 'n dief uitgebeeld, vir wie se bose dade die hele aarde straf ontvang), 34, 36, 40).

tema van *pietas / impietas* in die epos waarmee Vergilius al sou begin het⁸. Die reis waarmee Horatius sy vriend voorspoed toewens, is dus die groot werk wat Vergilius onderneem het, en wat Horatius hoop, sy eindpunt suksesvol sal bereik.

Dit is eers nadat hierdie parallel gelê is, dat Horatius se boodskap kan deurkom. Die lang gedeelte waar daar teen die mens se eie waagmoed, of *audacia* uitgevaar word (vv.9-40), word nou in konteks geplaas. Waar Syndikus (1972: 65-68) daarna verwys as “*Frevel*” en aanvoer dat Horatius dit ondubbelsinnig afkeur, argumenteer Elder en Lockyer dat Horatius dit as ‘n voorbeeld gebruik, van “man’s greatness in the face of Heaven’s decrees – in fine, a study of man’s tragic heroism” (Elder, 1952:144; Lockyer, 1967: 43). Die dubbelsinnigheid rondom hierdie *audacia* is so omstrede dat Porter (1987: 61) van mening is dat dit die sentrale tema en boodskap van die ode is. Hierdie dubbelsinnigheid dui beslis daarop dat Horatius die tradisionele siening van *audacia* wil hersien en dit as’t ware as ‘n *sine-qua-non* vir die skep van kuns beskou. Daar is genoeg bewyse om Porter se mening te ondersteun.

Die hoogdrawende (*nequiquam* [v.21], *prudens* [v.22]), sterk afkeurende (*impiae* [v.23], *non tangenda* [v.24], *transiliunt*⁹) of veroordelende taal (*audax*¹⁰ [v.25], *vetitum nefas* [v.26], *audax* [v.27], *fraude mala* [v.28]), in die tirade teen seevaart kom, myns insiens, veral met die godsdienstige inslag wat dit in v.21 kry, oor as ontipies van Horatius, en mens twyfel of dit die digter se ware sentimente weergee¹¹. Soos elders (I.37.6-32, I.15.1-4 [kyk bespreking van ode 15 onder *Persona Vatis*], en as ‘n goeie voorbeeld, III.7), oordryf¹² Horatius hier die beskouing wat hy nie ondersteun nie, met die doel om dit bespotlik te maak. Ons weet vanuit ander oorde,

8 ‘n Minder sentrale element van die epos sou dalk nie kon dien as bewyse nie, omdat Horatius nie op hierdie stadium die epos as geheel sou kon lees nie, maar so ‘n belangrike Augusteïese motief sou beslis bespreek gewees het.

9 Nisbet & Hubbard (1970:55) en Quinn (1992:127, 160) gee afsonderlike redes waarom die woord ‘n verwysing mag wees na rebelse waagmoed.

10 “Veroordelend”, omdat die onmiddellike assosiasie met *audax* oorspronklik binne die topos, dié is van *hubris*, die “sondige” waagmoed waarmee die mens soms die gode uittart. Ander interpretasies word eers oorweeg nadat die oorspronklike betekenis van die topos vasgelê is.

11 Syndikus merk dat die toutologie betrokke by *fraus mala* en *vetitum nefas* nie die gewone styl van Horatius is nie, wat homself al as ‘n ekonomiese digter bewys het (1972:68).

12 Nisbet & Hubbard sê “Horace carries his protests far beyond the normal limits”, in die sin dat Horatius die tradisionele styl van so ‘n gedig sal oordoen, met die oog daarop om sekere aspekte te beklemtoon (1970:43).

dat Horatius nie die gode as wesenlike kragte gesien het nie¹³; ‘n feit wat die hele konsep van “sonde” doen deur “te veel” te waag¹⁴, in Horatius se denkwêreld weerlê. Die bedoeling van hierdie topos van “verkeerde” waagmoed, kan dus nie hier suiwer letterlik bedoel word nie.

Die name wat Horatius opnoem as prototipiese “sondaars”, is dié van mense wat deur die gode gestraf word, maar nietemin deur mense as helde gesien word, juis omdat hulle die grense wat alle mense inperk, aangedurf het. Deur dit te doen het hulle aan die mens meer moontlikhede gebied. Die dubbelsinnigheid van hierdie *audacia* word dus deur die name wat Horatius gebruik, soos met ‘n lys voorbeelde, baie suksesvol geïllustreer. Lockyer stel dit soos volg: “Though the *audacia* must be punished by the gods, still man finds the price cheap as he strives for fame and glory” (1967:43). Dit moet dalk ook genoem word dat die strewe van die mens juis dubbelsinnig is omdat hy/sy nie vir “*fame and glory*” alleen strewe nie, maar vir die vooruitgang van die mensdom¹⁵.

Die effek van die vergelyking tussen seevaart en poësie eindig egter nie by hierdie sentiment nie. Die punt wat Horatius hier maak nadat die voorspoed wat hy sy vriend toewens, bekend gemaak is, is tweeledig. Eerstens, sê hy dat die komposisie van enige (groot) kunswerk, net soveel gevare en strikke vir die kunstenaar inhou soos ‘n lang seereis vir die reisiger, en net soveel van ‘n uitdaging vir ‘n mens se eie grense is. Dit bring, egter in volbringing, net soveel bevrediging vir die individu en vir die groep, en dit is daarom die moeite werd om dit aan te durf.

Tweedens vorm die konsep van hierdie uitdaging ‘n metafoor vir die vriendskap wat Horatius in v.8 beskryf met *animae dimidium meae*. Die woord *dimidium* herroep ‘n konsep wat veronderstel dat ‘n mens onvolmaak is totdat hy/sy ‘n ander mens vind

13 *Vide* (Sat.I.5.101-3); Wilkinson (1946: 24-34) bespreek die verhouding tussen godsdiens en filosofie in Rome in Horatius se tyd, en verduidelik: “The Gods [sic.] were traditional, literary subject-matter”. Hy aanvaar ook nie dat die moontlik teenstrydige sentiment van ode I.34 “*Parcus deorum cultor...*” ‘n fundamentele verandering in Horatius se houding aandui nie (p.27).

14 Die “*hubris*” wat as “oormoed” of minagting vir die alleenmag van die gode beskryf kan word.

15 Lockyer voer die punt verder deur in die gedig ‘n omgekeerde weergawe te lees van die antieke gebed. Hy merk dat Horatius in die plek van lof aan die gode, sy versoek rig, nadat hy die vorm omgekeer het. Dit dien, volgens Lockyer, om die punt te maak dat die digter self *audax* is. Hy plaas met ander woorde homself sonder skroom op dieselfde vlak as die *nautae primi*, Prometheus, Daedalus en Herakles (1967:44).

wat spesifiek hom/haar kan aanvul. Eers dan is 'n mens volkome. *Dimidium* beteken dus die "halwe" mens sonder die een wat saam met die eerste een 'n volmaakte mensheid vorm¹⁶. Horatius gebruik hierdie Hellenistiese konsep¹⁷ saam met die tema van grense, om 'n gebalanseerde vriendskap te beskryf. Deurdat een mens deur 'n vriendskap met 'n ander vervolmaak word, verbreed die een mens die grense van die ander. 'n Vriendskap tussen twee mense wat mekaar aanvul, maak dus van albei ruimer mense wanneer hulle daardie tog na die vertrouwe van 'n ander mens aangepak het.

Horatius skets dan met die bespreking rondom seevaart, nie net die storms en gevare wat in die komposisie van 'n gedig getrotseer moet word nie: die reis simboliseer ook die verloop van 'n vriendskap, waarbinne die vergelykbare uitdagings in die ontwikkeling van 'n persoonlike verbintenis tot nog 'n mens, oorwin moet word. Soos wat die hele mensdom voordeel getrek het uit Prometheus se daad, en Horatius daarmee ook te kenne gee dat die onderneming van Vergilius 'n gedeelte van die mensdom soortgelyk sal bevoordeel, maak hy op 'n kleiner skaal ook die stelling dat, binne sy persoonlike perspektief, sy vriendskapsreis saam met die digter Vergilius, hom in 'n vergelykbare mate bevoordeel, wat nog meer gewig plaas op die beroep op die skip om Vergilius veilig te bewaar. Die reis wat Vergilius onderneem, kan *per se* gesien word as 'n struikelblok. Hoewel dit nie die vriendskap self in gevaar stel nie, is die moontlike implikasies van 'n (letterlike) seereis vir die verlangende vriend 'n persoonlike bekommernis.

'n Derde ontwikkeling vloei vanuit die metafoor van die seereis voort. As dit in ag geneem word dat die skip volgens die konsep die Skip van die Poësie, die digkuns self voorstel, en die digter slegs die stuurman aan boord, word dit duidelik waarom Horatius die gedig aan die skip rig. Horatius vra dat die digkuns self Vergilius veilig tuis moet bring; sy taak maklik moet maak en hom nie moet laat faal nie. Horatius voel dat hy hom op die digkuns kan beroep omdat dit 'n band tussen hom en Vergilius vorm. Die gedig kan dan gelees word as 'n beroep op iets wat Horatius en Vergilius

16 Nisbet & Hubbard gee ter verduideliking van die term, die parafrase "*alter idem*".

17 Die uitdrukking is waarskynlik van Aristofanes se toespraak in die *Simposium* van Plato afkomstig, en word deur Kallimachos in Epigram 41.1 verder ontwikkel. Meleagros doen dit na, waarna Horatius die gedagte volgens Nisbet & Hubbard (1970:48) van erotiese botone stroop, ten gunste van die betekenis: 'n "nugtere vriendskap".

saam besit (digkuns/vriendskap) en hulle saamsnoer, om die ander helfte van die eenheid nie verlore te laat gaan nie. ‘n Besondere identifisering word dus hier van die digkuns met vriendskap gemaak, sodat dit gesien kan word dat poësie ook, omdat dit ‘n gedeelde besitting is, soos vriendskap tussen mense albei persone binne die verhouding psigies kan verdiep en uitbrei¹⁸.

Die *persona* van die goeie vriend lei ons dus deur Horatius se argument vanaf die reisiger van die *propemptikon*, deur die digkuns wat die twee digters deel, en uiteindelik tot by ‘n digter se siening van vriendskap en ‘n identifisering daarvan met die lewende kuns.

In *Odes I.24* wat volgende in hierdie hoofstuk bespreek word, span Horatius sy vriendskap op ‘n ongewone manier in. Nie alleen skryf Horatius oor die dood van sy vriend Quintilius nie, maar dit is juis in die feit dat, en die manier waarop hy met sy vriend Vergilius simpatiseer oor Quintilius, waarin die *persona* van die goeie vriend in al sy kompleksiteit optree. Verrall noem so vroeg soos 1884 (p.3) dat *Ode I.24* uitstaan tussen die ander, omdat die effek en doel daarvan dié van patos is. Hy definieer voorts sy konsep van “patos”, deur te sê dat die element van “menslike liefde” betrokke is¹⁹, hoewel die toon treurig is, en ‘n mens maklik ‘n treurgedig sou kon verwag. Alhoewel so ‘n stelling vanuit die vaagheid daarvan en die tyd waarin dit geskryf is, aanvegbaar is, is daar ‘n saak uit te maak vir die intermenslike warmte wat Horatius in *Ode 24* soms baie subtiel, teenoor sy vriende openbaar. Die *persona* van die goeie vriend praat hier teenoor sy digtersvriend Vergilius, die ander treurende vriende van die oorledene en ook met die wye, meer algemene gehoor van Horatius se lesers.

Op die vlak waarop Horatius met Vergilius praat, is hy in hierdie gedig besig om Vergilius te berispe oor sy reaksie op die dood van hulle gemeenskaplike vriend Quintilius. Dit loop logies uit na die beredeneerde, Epikuriese beskouing wat Horatius aanvoer die beste manier is om die dood van ‘n vriend te benader en is op daardie vlak dan op die breër publiek van toepassing.

18 ‘n Mens sou die argument ook verder kon neem deur te verwys na *Ode I.22*, waar die digkuns in werklikheid ook as ‘n tipe vriendskap of liefde aangebied word.

19 “Pathos belongs to persons and specially to the affections of men towards men” (Verrall, 1884:9).

In die openingsvraag, *quis desiderio sit pudor aut modus / tam cari capitis?*(vv.1-2) reflekteer Horatius in die toon van die vraag, die gevoelens van iemand wat die dood van die oorlede Quintilius beweën. Die vraag moet eerder gesien word as ‘n objektiewe houding, as dat Horatius daarmee sy eie sentimente as opinie aan sy gehoor wil voorhou. Hoewel die ode self ‘n eerbewys aan die oorlede Quintilius is, gebruik Horatius die res van die gedig en veral vv.19-20, om te verduidelik dat *pudor* en *modus* juis die manier is waarop die verlies van *tam carum caput* hanteer moet word. Hy beveel terughouding aan vir dié wat treur. Die toon van die opening (vv.1-2a) is dus juis dié van die vriende van Quintilius; veral moontlik van Vergilius (*nulli flebilior quam tibi, Vergili. [v.10]*). Horatius tree dus op as verteenwoordiger van enigeen van Quintilius se vriende, aangesien hy self ook een is²⁰. Hierdie woorde van ‘n rouende vriend (vv.1-2) funksioneer dan as ‘n gebaar van simpatie teenoor Vergilius en die ander vriende van Quintilius, en wen terselfdertyd vir Horatius hulle gehoor. Die *persona* van die goeie vriend bekragtig daarmee die uitsprake wat hy later maak.

Die *persona* kan in twee kleiner dele verdeel word, naamlik die simpatieke vriend wat saam met Vergilius weën oor Quintilius, en die kritiese raadgever wat Vergilius se optrede beoordeel en korrigeer. Terselfdertyd kan die twee aspekte van die *persona* nooit absoluut van mekaar geskei wees nie, omdat Horatius se gedig ‘n geheel is, en die twee houdings op mekaar inspeel. Horatius se simpatie met Vergilius word eerste beskou.

West (1995:112) noem dat Horatius gebruik maak van wat hy noem die “retoriek van vriendskap”. Dit is Horatius se tegniek om hom met die aangesprokene se gevoelens te vereenselwig, en sodoende simpatie te toon. Hierdie gebaar gee aan die aangesproke persoon die vrymoedigheid om die spreker in sy/haar vertrouwe te neem. West stel dit ook dat Horatius slegs deur Vergilius se smart te deel, die reg kan toeëien om voorstelle te maak oor hoe om so ‘n smart te beheer. Daarom begin Horatius as ‘n goeie vriend van Vergilius, die gedig met dieselfde houding as wat

20 Quinn (1992:168) identifiseer *multis bonis* as “those one approves of – one’s true friends ... or ... one’s political associates”.

Vergilius op daardie tydstip handhaaf (Colmant, 1940: 203)²¹ en brei hy voorts uit om medelye te toon.

‘n Paar voorbeelde uit die teks lig dit toe: *Perpetuus sopor*²² (v.5), ‘n algemene gebruik in die tradisionele *consolatio* (Nisbet & Hubbard, 1970:284) versag simpatiek die aanslag van die realiteit en gee die leser kans om tot die besef van die geliefde se dood te kom²³. Die tweede sin wat deur *cui* ingelei word (vv.6-8) is afhanklik van *Quintilium* (v.5), maar die verband in betekenis tussen *ergo Quintilium perpetuus sopor urget?* (v.5-6) en die *cui*-sin is nie sintakties voor-die-hand-liggend nie. Die sprong wat nodig is om die opeenvolgende sinne as deel van ‘n logiese argument te herken, lê op gevoelsvlak. Dit beteken dat die leser deur middel van die kontekstuele inligting wat hy/sy moet gebruik, ook by ‘n emosionele ervaring betrek word, wat die spreker as sy eie gevoelens van waardering van Quintilius openbaar.

Tu frustra pius (v.11) mag eers klink asof Horatius Vergilius prys vir ‘n stoere *pietas* waaruit Vergilius geen voordeel eers geniet nie. By nadere inspeksie lyk dit weer asof Horatius sy vriend kritiseer, omdat Vergilius *frustra pius* is, en sy *pietas* dus waardeloos is. Met die interpretasie wat onder andere Thom ondersteun (1996:118-119), naamlik dat *pius* beteken om die natuurlike siklus van die lewe te aanvaar en deel daarvan te wees, word Horatius se gebruik van die woord ‘n ironiese eufemisme, omdat Vergilius juis nie volgens Horatius se definisie daarvan, *pius* is nie. Vanuit

21 Colmant noem dat Horatius, met sy aangesprokenes praat volgens elkeen se gemoedstoestand en karakter, en dat hy in hierdie gedig besondere aandag gee aan sowel die emosionele karakter van Vergilius en sy skryfstyl (1940:204).

22 In die werke van Homeros en Hesiodos is die slaap volgens Nisbet & Hubbard (1970:285) die broer van die dood. Die *eggo* van *Iustitiae soror* (v.6) op *perpetuus sopor*, die rym tussen *soror* en *sopor*, en die ooreenstemming in plasing tussen die twee woorde, fokus die aandag op ‘n onverwagse korrelasie tussen hulle betekenis. Die epiese gebruik van sulke personifikasies van abstrakte dinge lei die leser om ‘n noue band tussen die dood van Quintilius en sy geregtigheid aan te voel, en herinner aan die familiebande wat in die epiese tradisie tussen sulke konsepte bestaan. Die woord *pater* (v.3), waarvoor enige van die name van Jupiter gebruik kon geword het, in dieselfde reëlposisie as *sopor* en *soror*, versterk dit. Dit wil lyk asof die opeenhoping van familieverbande by onsterflike dinge en gode van vv.3-8 dan in v.10 kulmineer as ‘n metonimiese “familie” van Quintilius se vriende; die *multis bonis*, wat die vriendskapsbande met Quintilius nog hefter laat blyk en sy afsterwe nog meer skreiend maak. Hierdie “familie” kan ook ‘n voorstelling van die hegte Meseense sirkel wees, waar Quintilius, Horatius en Vergilius baie intieme vriende gehad het.

23 Thom (1996:117) noem dat die term *perpetuus sopor* versagtend is, omdat dit die leser vroeg in die gedig aan die feit van die afsterwe blootstel, en kontrasteer dit later met *occidit* (v.9), wat die feit meer direk stel, wanneer die leser beter voorberei is (p.118).

daardie oogpunt probeer Vergilius eerder die gode se arm draai as om hom by hulle besluite neer te lê²⁴.

Die enigste verduideliking in die gedig van waarom Horatius sy vriend as *pius* kan beskryf, is v.10 (*nulli flebilior quam tibi, Vergili*), omdat dit as ‘n aandoenlike bewys van lojale liefde staan, maar die teendeel word vinnig deur ...*heu non ita creditum* (v.11) in perspektief geplaas. Vergilius se *pietas* lê alleenlik in sy voorneme tot *pietas*, maar eindelik gehoorsaam hy nie die gode nie. Hoewel daardie feit baie sterk in die ode deurkom, gee Horatius nogtans sy vriend daarvoor krediet dat hy *pius* wil wees²⁵. So ‘n aanwending van die woord maak Horatius se oordeel oor Vergilius minder venynig, en die nodige kritiek word liefdevol oorgedra. Die term “*pius*” roep gepas ook die belangrike tema van *pietas* / *impietas* in Vergilius se *Aeneïs* op, waar dit onder meer ‘n worsteling in die karakter van Aeneas verteenwoordig. Daardie erkenning aan Vergilius se werk kan ook as ‘n mate van vriendskaplike waardering vir die wenende vriend aanvaar word.

Horatius gebruik in die vierde strofe baie meer direkte woorde en praat sonder huiwering oor die dood en die onomkeerbaarheid daarvan. Tog is die bekende konsolatoriese gebruik om na die Orfeus-mite te verwys in hierdie geval ‘n betuiging van werklike simpatie. Horatius roep nou die vierde boek van die *Georgica* van Vergilius in herinnering, waar die mite van Orfeus behandel word. Die verwysing sal dus persoonlik tot Vergilius spreek²⁶.

Die mees direkte betuiging van simpatie vanaf Horatius is waarskynlik *durum* (v.9), ‘n gedempte rouklag wat bou op die litotes by *non lenis* (v.17). Dit vat die pyn wat die vriende van ‘n gestorwene moet deurmaak, sowel as die oënskynlike

24 Vergelyk Thom (1996:118): “Someone described as *pius* (as Vergil is described here) is therefore acting against his own nature if he refuses to accept death as a part of life”.

25 Dit is veelseggend dat die woord wat Horatius gebruik om Vergilius tussen die ander treurende vriende uit te sonder, *flebilior* is, wat, alhoewel dit ‘n groter gevoel van verlies en dus ‘n groter liefde by Vergilius as by die ander vriende impliseer, logies gesproke nie vleiend hoef te wees nie. Dit is ‘n sekere elegiese houding wat *flebilior* interpreteer as dat Vergilius meer as ander onder die verlies van Quintilius ly, maar om net meer te ween as die ander vriende van die oorledene, toon nie opsigself enige prestasie nie.

26 Khan (1967:107-117) stel voor dat Vergilius (sien bespreking op volgende bladsy, asook voetnota 29) in sy elegie moontlik die wens uitgespreek het dat hy soos Orfeus sy vriend sou wou terughaal van Hades.

gevoelloosheid van Horatius se gedissiplineerde houding kripties saam. Daarby word daardie finaliteit teenwoordig in die semantiese veld van die woord dramaties uitgebeeld in die klank en metrum, wat die onomkeerbaarheid van die dood byna visueel in die teks maak. Dit is 'n merkwaardige uitdrukking, wat die volle spektrum van emosies van rou tot by aanvaarding binne een woord dek²⁷. Horatius bewys daarmee dat hy die hele spektrum emosies kan verstaan, en, veral met die versagende *sed levius fit patientia ...* (v.19b), dat sy *persona* nie eendimensioneel is nie, maar die digter in staat stel om sy persoonlike oortuigings volgens die omstandighede, liries soepel oor te dra. Khan (1967:111) som op dat Horatius kan “voel” en steeds sy gevoelens kan beheer.

Hoewel hier dan baie simpatie en begrip vir die verlies van Quintilius teenwoordig is, lewer Horatius se boodskap uiteindelik kritiek op die manier waarop Vergilius op die dood van sy vriend reageer. Khan gee aan dat Vergilius 'n elegie oor die dood van Quintilius geskryf het (1967:116), waarin hy in 'n meer emosioneel ekspressiewe styl die afsterwe van Quintilius beween het²⁸. Horatius bewys sy vriendskap deur soos Quintilius, die literêre kritikus wat deur sowel Horatius as Vergilius vertrou is, sy vriend aan te spreek tot terughouding en diskresie, juis omdat Quintilius 'n toonbeeld daarvan was.

Die eerste sin (*Quis desiderio sit pudor aut modus / tam cari capitis?*, vv.1-2) mag soos 'n retoriese vraag voorkom, met *sit* as 'n potensiële subjunktief, maar Khan (1967:109) merk dat dit ook as 'n indirekte vraag kan funksioneer, asof dit dalk met ietwat verbasing teenoor die persoon wat dit gevra het, herhaal word. Khan veronderstel dat Vergilius die vraag as retoriese klag in sy elegie kon gevra het, en dat Horatius as deel van sy simpatieke nabootsing, dit in hierdie ode herhaal, met die doel om dit dan te beantwoord²⁹.

27 Quinn (1992:168) en Thom (1996:117) meen die gedig trek die stappe na wat 'n mens natuurlik volg wanneer 'n naasbestaande sterf, vanaf die aanvanklike skok tot by die volledige aanvaarding daarvan.

28 Die herhaling *flebilis...flebilior* (vv.9-10) eggo Vergilius se eie *Georgica*, wat West (1995:113) beskryf as “awash with tears”. Hy gee die voorbeeld van vv.505-514 waar 'n verskeidenheid vorms van die woord *flere* toegepas word.

29 Die gedig van Vergilius is verlore, maar Putnam trek ons aandag na Catullus se *carmen* 96 wat aan sy digtersvriend Calvus gerig is, met die dood van Calvus se vrou. Horatius verwys duidelik in sy ode na dié gedig, waarvan die derde reël lui: *quo desiderio veteres renovamus amores* en die oorledene *Quintilia* heet het (1992:124). Tog vernuwe Horatius telkens die ontlenings wat hy

Die mees natuurlike interpretasie is dat Horatius die vraag aan sy lesers stel, omdat dit die vraag is wat hy deur die res van die gedig behandel: watter doel/nut is daar aan *pudor* en *modus* ...? Die antwoord wat die digter uiteindelik gee is dat *Pudor* en *modus* die enigste middele is om die pyn te verdra (*sed levius fit patientia*, v.19) maar ook die gepaste manier is om so ‘n waardige mens te gedenk (*cui Pudor et Iustitiae soror / incorrupta Fides, nudaque Veritas, / quando ullum inveniet parem?* vv.6-8). Met hierdie agtergrond, is dit verstaanbaar waarom dit vir Horatius logies sal wees om Vergilius te troos deur ‘n ander denkpatroon voor te stel. Colmant (1940:203) noem Horatius ‘n gevoelvolle digter, maar ook ‘n mens wie se sensitiwiteit deur redelikheid gedissiplineer is.

Die tweede aspek van die *persona*, waardeur Horatius Vergilius se optrede kritiseer en korrigeer, word nou in oënskou geneem. Die herhaling van *pudor* in v.6 in die konteks van gepersonifiseerde bewonderenswaardige karaktereienskappe, plaas reeds ‘n waardebeplanning op *pudor* in v.1, waar daar na die waarde daarvan gevra word. Die rede vir die hoë prioriteit wat Horatius daarop plaas, word in die konteks van die hele tweede strofe gegee. Die konsep van *pudor*, of van intense, intieme gevoel wat deur diskresie getemper is, was in die Meseense sirkel ook as beginsel hoog aangeskrewe (Colmant, 1940:205)³⁰.

Horatius giet die karaktereienskappe *Pudor*, *Iustitia*³¹, *Fides* en *Veritas* as gepersonifiseerde abstraksies, wat soos godefigure funksioneer (West, 1995:112)³² – nie alleen vir die epiese klank daarvan, wat aan Vergilius se groot werk sal herinner nie, maar om hulle onsterflikheid aan te toon. Hulle is waardes wat nie volgens die menslike lewensbeperkings bestaan nie, maar aan ‘n groter raamwerk behoort. Dit bewys aan Vergilius dat ‘n sterflike mens wat daardie onsterflike karaktereienskappe sy eie maak, in ‘n mate altyd lewend sal bly. Horatius troos dan daarmee sy vriend

maak tot so ‘n mate dat die verlies van sodanige gedig van Vergilius nie ons interpretasie van Ode I.24 hoef te benadeel nie.

30 Nisbet & Hubbard gee die verklaring van *pudor* as “[T]he fear of going too far” (1970:285).

31 Ek ondersteun die vermoede wat Nisbet & Hubbard het dat *Iustitiae soror* iets van *Iustitia* self bevat, soos wat *geminusque Pollux* by III.29.64 iets van *Pollux* bevat, al beskryf dit eintlik vir *Castor* (1970:285).

32 Sien ook oor die ongewone vermenging van karaktereienskappe en *numen* of *genius* van persone in die Romeinse kultuur, Argetsinger, 1992: 175-193.

deur daarop te wys dat iets van Quintilius nooit sal verander of vergaan nie (Thom, 1996:117). So is die tevergeefse vasklou aan daardie deel wat wel natuurlik weg is, dan *nefas*, (v.20) soos deur die odes aan weerskante van I.24 bewys³³. Odes I.23 en I.25 beeld uit hoedat mense onderskeidelik aan kindskap en aan jeug vasklou en nie die vordering van die tyd in hulle lewens wil aanvaar nie (Thom, 1996:121-122). Horatius gebruik ook hierdie baie sterk woord (*nefas*), in die treffende posisie laaste in die reël, om ondubbelsinnig te toon dat daar geen ander opsie is as die *pietas* van *patientia* nie (Thom, 1996:119). Sy vriendskap is in hierdie opsig onkreukbaar. Odes I.23 en I.25 toon met wisselende erns, wat die gevolge daarvan is as die mens nie by die natuur se siklus wil aanpas nie.

Deur die oksimoron *corrigeren...nefas* te gebruik, is Horatius sensitief teenoor sy vriend, omdat *corrigeren* die eerste houding van 'n rouende agtergeblewene weerspieël. Die woord veronderstel dat iets reggestel moet word wat verkeerd is. Dit is die houding van 'n mens wat nog nie die dood van 'n geliefde aanvaar nie. In hierdie konteks word dit egter duidelik dat so 'n houding nie in gedagte hou dat die gode lewe aan mense skenk, en eintlik in 'n posisie is om enigiets terug te eis wanneer hulle wil nie. Die woord *nefas* herinner weer aan hierdie hierargie van gode bo mense, en dat die enigste plan waarvolgens daar beslis kan word wat “reg” en “verkeerd” is, dít is wat noodwendig deur die gode opgetrek is. Khan (1967:107-117) lei af dat slegs die gode werklik die reg het tot die aksies *credere* (v.11) en *poscere* (v.12), en enige aanname dat 'n mens dit kan doen, in werklikheid arrogant is³⁴.

Een van die mees opvallende wette in die natuur is dat die lewendes en die dooies geskei is. Horatius gebruik die kras *num vanae redeat sanguis imagini* (v.15) en die verwysing na die anonieme *nigro...gregi* (v.18) om te toon hoedat die persoon Quintilius na wie Vergilius hunker, in werklikheid op daardie stadium 'n leë gees is,

33 Hierdie gedagte word in v.8 vooruitgeskadu met die abstrakte beeld van *Pudor, Iustitia, Fides* en *Veritas* wat saam die gelyke van Quintilius probeer vind. Tog kan hulle hom nie “vervang” nie (*quando ullum inveniet parem?*) en selfs hierdie onbepaalde kosmiese entiteite moet die dode aan die dode oorgee.

34 Khan noem ook die ooreenkoms met *Ode* I.3, waar Horatius dit gedurf het om van 'n skip 'n mens terug te eis, maar dat dit juis kontrasteer met *Ode* I.24, in die sin dat die gode nie met 'n skippie vergelyk word nie, buiten vir die feit dat die skip in *Ode* I.3 'n metafoor is (1967:107-117).

wat geensins by die lewendes hoort nie. Albei is beelde wat in die *Aeneis* voorkom, asook die Orfeus-toneel, wat die hipotese van ‘n herwinning van die afgestorwene behandel³⁵. Hoewel ‘n vergelyking met Orfeus enige digter op die vlak van kunsbeoefening behoort te behaag, sluit Horatius se vergelyking hier in dat Orfeus die onnatuurlike aangedurf het en weens sy menslike ongehoorsaamheid, gefaal het. By die feit dat Orfeus se aksie *nefas* was (Thom, 1966:116), verklap die woord *Thracio* dat Horatius Orfeus ook as die teenoorgestelde van ‘n diskrete mens (iemand wat *pudor* en *modus* onderhou) wil beskou. Hy gebruik die woord onder meer in Ode 25.11 (ook deur middel van die verwysing na die rivier Hebrus in Thrasië in v.20), waar Lydia beskryf word as ‘n Bacchus-besetene en as *Thracum* in Ode 27.2, waar dit verwys na mense wat mateloos drink. Anakreon *fr.* 417, waarop Ode I.23 duidelik gemodelleer is, open met die aanhef *pôle thrékié*, wat, indien dit in Horatius se gedig ingelees word as deel van die intertekstualiteit van die gedig, die ontembaarheid van die meisie Chloë kan simboliseer (Nisbet & Hubbard, 1970:274).

[*V*]irga...*horrida* (v.16) is terselfdertyd ‘n skets van iets wat slegs aan die doderyk behoort, ‘n herinnering aan die *virga... aurea* wat Mercurius psychopompus in Ode I.10 gebruik (Khan, 1967:115) en terselfdertyd ‘n herinnering aan die *aurea virga* wat Aeneas in *Aeneis* VI pluk. Die moontlikheid bestaan dat die goue twyg in die *Aeneis* ‘n metafoor is vir ‘n pen of stylus, en dan vir die digkuns. Dieselfde moontlikheid bestaan dan ook in die geval van Ode I.10, waar Mercurius geprys word vir die gawe van kultuur, die lier en die fyn woordkuns – aldrie dinge wat die liriese digter inspan vir sy taak. Indien hierdie *virga horrida* ons hieraan moet herinner, is dit ‘n kragtige manier om die stelling te maak dat Vergilius se poëtiese antwoord op die sterwe van sy vriend nie naastenby vergelykbaar is met die situasie waarin Quintilius hom werklik bevind nie. Die enigste oplossing is ‘n persoonlike verandering in Vergilius se benadering: *Patientia*, meld Horatius, sal die enigste werklike smart, naamlik die persoonlike verlies, verlig. Horatius se antwoord is terselfdertyd ‘n praktiese voorbeeld van hoe so ‘n elegie moet lyk. Hy maak onmiddellik gebruik van dit wat

35 Porter (1987:83) interpreteer die verwysings na Vergilius se eie werk as ‘n waarskuwing teen ontvlugting in die skynwêreld van die poësie: “Humans can...through poetry carve out a secure haven for themselves, and the possibility of retreat to this artificial world lies behind Horace’s confidence in I.22.6-12.... But the remainder of human existence remains circumscribed by powers beyond his control – the passing of time (cf. I.23 and I.25), death (cf. I.24), the gods (cf. I.21); and passive endurance – the *patientia* of I.24.19 – is the only answer.

hy by Quintilius geleer het en dra dus by tot die onsterflikheid van daardie aspek van Quintilius.

Die inhoud van die gedig is dié van ‘n gewone *consolatio: durum, sed levius fit patientia*, maar die goeie vriend *persona* gee dit ‘n ekstra dimensie deur met simpatie die wenende Vergilius tegemoet te gaan, en byna onskeibaar binne dieselfde *persona*, met fermheid dié vriend se visie verder as die perke van ‘n mens se lewe uit te brei. Horatius verduidelik dat Quintilius se waardige lewe aan hom die grootste dividend moontlik uitbetaal: ‘n goeie naam nà sy lewe. Die gewone formaat van ‘n *enkomium* bevat elemente wat nie by Quintilius se situasie pas nie, en bevat nie tradisioneel die kwaliteite wat Horatius wel opnoem nie (Colmant, 1940:204-205). Horatius het dus die styl van sy gedig by die persoon (Quintilius) aangepas. Dit bewys hoe hy die beste moontlikhede tot sy beskikking volledig ontgin het en so ware eer aan sy vriend bewys. Horatius sien dit as ‘n hoër prioriteit om die mens te gedenk – soos deur sy vriend se goeie voorbeeld te volg, as om die konvensie van die digvorm presies te reproduseer. Die seggenskap van die goeie vriend-*persona* strek dus tot by die genre en vorm van, en moontlik dan ook die motivering vir die gedig.

Die *persona* van die goeie vriend funksioneer op ‘n soortgelyke wyse in die veel eenvoudiger **Ode I.33**. Horatius dryf lighartig die spot met die elegiese digstyl van Albius Tibullus³⁶, terwyl hy dié digter troos in sy liefdesteleurstelling. Die voorstel wat Horatius maak, is soos in *Ode* I.24, een van ‘n gepaste houding en perspektief, wat die mens help om aan te pas by die gebeure wat hom/haar ongelukkig maak. Horatius verduidelik hierdie houding deur te toon dat hy die situasie wel ten volle verstaan, en dan Tibullus se sienswyse te korrigeer³⁷.

Dit lyk in die eerste strofe asof Horatius min simpatie met sy vriend Tibullus het³⁸. Die woord *doleas* (v.1) verwys na die smart van die liefdesverlatene, asook na die

36 Die aangesprokene, Albius, is volgens kommentatore sonder twyfel die elegieskrywer Albius Tibullus, aan wie *Epist.* I.4 ook gerig is (Nisbet & Hubbard, 1970:368, Quinn, 1992:184, West, 1995:158, Syndikus, 1972:293).

37 Eerder as uitdrukkingsmodus van ‘n afgeslote insident soos by I.24, waar die karakter van mense ter sprake kom, kan dit gesien word dat Horatius hier die liefdeselegie as genre kritiseer, en Tibullus net soos sy elegiese karakters, slegs ‘n akteur word wat ‘n rol vertolk.

38 Quinn (1992:184) noem dat die gedig eerder as ‘n troosgedig, ‘n ironiebelaaide stelling maak dat twee mense nooit in die regte wêreld oor ‘n lang tydperk vir mekaar lief bly nie.

wenende styl van die elegie. *Plus nimio* (v.1) toon aan dat die geween alreeds te veel is vir die liriese digter, alhoewel dit sintakties na die toekoms verwys. *Miserabiles* (v.2) en die beklemtoonde *decantes* (v.3) versterk ook die langdurig-klaende aspek van die elegie. Die herhaling van hierdie een aspek spot met die waardigheid van die genre. Dit bou op na die pikante verwysing na die jonger man in vv.3-4, waarmee Horatius eintlik meer die digter terg as troos.

Dan begrond Horatius sy oordeel teoreties in vv.5-16, en troos hy sy vriend deur voorbeelde te gee, wat bedoel is om die angel uit Tibullus se pyn te haal. Die vier voorbeelde wys daarop dat die situasie waarmee Tibullus te kampe het, eerder die reël as die uitsondering is (Syndikus, 1972:294). So ‘n benadering keer as’t ware een van die belangrikste aspekte van die elegie, naamlik die neiging om alles as persoonlike ervaring uit te druk, om, en poog om die persoonlike aspek uit die situasie uit te haal. Dit wat Tibullus ervaar het, word as een van die mees algemene, byna natuurlike verskynsels in die sfeer van mense en hulle verhoudinge verduidelik. Wat Horatius daarmee sê, is dat ‘n groot persentasie van Tibullus se smart alleen die gevolg is van die manier waarop hy die meisie se verwerping verwerk en dat ‘n meer kognitiewe benadering die pyn meer draaglik kan maak.

‘n Minder teoretiese en meer praktiese versagting van Horatius se aanval is die aanwending van “vriendskapstaktieke”, waarvan hy twee in Ode 24 ook gebruik het (West, 1995:159). Een so ‘n taktiek is om te vertel dat hy dieselfde pyn al ervaar het en daarom in ‘n posisie is om raad te kan gee. Die mag van Eros om die wil van mense te regeer, was volgens Syndikus (1972:296) vir die Griekse digters die belangrikste kenmerk van die liefdesgod³⁹. Daarvan getuig Horatius in die laaste strofe, wanneer hy vertel dat hy heeltemal irrasioneel, die stormagtige *libertina* Myrtale weens die mag van die liefdesgod bo ‘n beter opsie verkies het. Hy toon daarmee aan dat hy Tibullus se pyn ken en sy situasie deel. Die tweede “vriendskapstaktiek” wat ook in Ode 24 voorkom, is die aanwending van ‘n styl wat op die aangesprokene spesifiek van toepassing is. Soos wat Horatius in I.24, soos West dit stel, met Vergilius vanuit Vergilius se eie teks redeneer (1995:114), met die

39 Quinn (1992:185) noem dat die woord *declinare* (v.7) deur die epikuriese skrywer Lucretius gebruik is om die beweging van atome uit hulle bane uit, te beskryf. Dit versinnebeeld hoe maklik die mens van sy/haar beplande koers afswenk wanneer die liefdesgod hom/haar onder sy mag kry.

vele beelde wat aan Vergilius se eie werk herinner, praat Horatius ook hier met Tibullus in die terme van Tibullus se elegiese digstyl. Hoewel hy dit graag teenoor die liriek stel, wat hy verkies, en telkens die elegie kritiseer, funksioneer hierdie gebaar op 'n sekere vlak as moeite wat hy met sy vriend maak om sy waardering vir daardie persoon te toon. Dit is nie duidelik in watter mate die verhouding tussen Tibullus en die meisie 'n werklike gebeurtenis is nie, maar die leser kan aanvaar dat dit ten minste gedeeltelik metafories staan vir die genre wat Tibullus verkies.

Die vasgestelde elegiese elemente soos deur Nisbet & Hubbard (1970:370) aangegee, is dienooreenkomstig in Horatius se gedig teenwoordig: kompetisie vir die aandag van die meisie wat deur *tibi iunior* (v.3) verteenwoordig word, die verbreking van vertroue, (*laesa fide* [v.4]) wat erkenning gee aan die elegiese konsep van 'n verhouding as 'n *foedus* (Nisbet & Hubbard, 1970:372), "'n Lycoris"⁴⁰ en 'n Pholoë"⁴¹, 'n *adynaton* (*sed prius Apulis / iungentur capreae lupis, / quam turpi Pholoë pecet adultero*, [vv.7-9]), en 'n juk en ketting (*sub iuga aënea* [v.11]). Die brons juk, wat gewoonlik net in legende voorkom (jukke is van hout gemaak, om so lig as moontlik te wees), dryf die spot met die onrealistiese wêreld van die elegie⁴². Ook die naam Glycera (v.2) dra by tot hierdie nabootsing. Die betekenis ("Soetlief") skets haar nie as 'n werklike mens nie, maar baken die naam af tot 'n generiese verwysing na 'n minnares binne die konvensie van die liefdeselegie. Horatius gee ook geen verdere aandag of erkenning aan die meisie in enige ander aspek as dit nie. Die min belangstelling wat die *persona* in die meisie toon, berei trouens die leser voor op die houding wat hy vir Tibullus jeens haar aanbeveel.

Horatius laat sy lesers dikwels met 'n ligpunt of 'n laaste positiewe gedagte, veral nà 'n priamel of ander vergelyking met die spreker self wat 'n wending in die ode laat

40 "Lycoris" was die skuilnaam vir Cornelius Gallus se minnares (Nisbet & Hubbard, 1970:372). Dit verwys dus nie na 'n historiese persoon nie, maar staan slegs as 'n naam vir 'n meisie wat bemin word.

41 "Pholoë" verwys na 'n bergreeks teen die grense van Elis en Arkadië; die naam mag ondertone hê van "hard", "gevoelloos", "ontoeganklik" (Nisbet & Hubbard, 1970:372), wat die karakter beskryf (*asperam* [v.6]) en terselfdertyd 'n paradoks met haar brose skoonheid (*capreae* [vv.7-8]) vorm.

42 Selfs die naam *Glycera* (v.2) (Soetlief) lyk soos een van die algemene meisienames wat in die liefdeselegie gebruik is, nie 'n werklike mens nie. *Glycera* vul dus alleenlik 'n rol in die konvensies van elegie, en beklemtoon so die styl van die genre. Nisbet & Hubbard (1970:374) noem ook dat 'n juk sou verwys het na paartjies wat goed by mekaar pas. Hier word liefde ironies nie eers beantwoord nie; dit kan ook as 'n ironiese eggo van *grata ... compede* (v.14) gelees word.

plaasvind. Voorbeelde uit die eerste boek *Odes*, is: 1:29; 5:13; 6:17; 7:10; 18:11; 23:9; (24:19) en 31:15. Tog is die laaste gedagte by hierdie ode, hoewel uiteindelik positief, op die oog af sonder hoop, waar dit die negatiewe aspekte van Horatius se verhouding met Myrtale beskryf. Dit hou die toon kunsmatig treurig en dra dan by tot die nabootsing van die elegiese styl. So 'n eenvormigheid van toon is ongewoon vir Horatius en toon daarmee dat hy die leser se gevoel opsetlik manipuleer.

'n Derde vriendskapstaktiek wat Horatius inspan, is die metode om met homself die spot te dryf. Om Tibullus se verlies te balanseer, fokus Horatius die aandag daarop dat, hoewel hy wel 'n minnares het, sy (behalwe dat sy 'n opvlieënde humeur het) 'n *libertina* is⁴³ – dieselfde tekortkoming waaroor hy Megylla se broer in *Ode* I.27 terg (Syndikus, 1972:297). Hy versterk ook daarmee sy erkenning van die irrasionele besluite van “Venus”.

As goeie vriend probeer Horatius vervolgens om sy vriend Tibullus lyding te spaar deur een van die denkpatrone wat in die liefdeselegie heers, naamlik dat die smaad van die geliefde noodwendig pyn en hartstog tot gevolg het, te verander. Dit doen hy deur die liefdesteleurstelling stap vir stap in 'n ander perspektief te plaas. Die god wat in die vroeë Griekse gedigte van die legendariese krag van die liefdesgodheid regeer het, was Eros. Horatius gebruik dieselfde onderwerp en styl, maar die naam *Venus* word in v.10 geïdentifiseer as die draer van hierdie krag. Sy eie gebruik van dié naam in die sinsnede *melior... Venus* (v.13) herinner dat die woord ook kan verwys na 'n minnares (Nisbet & Hubbard, 1970:374)⁴⁴. Horatius vergelyk dus die verwoestende krag van die literêre Eros met 'n kontemporêre minnares. Die onversoenbaarheid is skreiend.

Die grootsheid waarmee die besluite van die gode in 'n literêre konteks erken is, is nie op 'n Glycera van toepassing nie. 'n Mens kan ook argumenteer dat Horatius die woord *Venus* gebruik om die oorgang tussen die wêreld van gode en godinne en die wêreld van menslike vroue wat mans manipuleer, daar te stel. Hy toon sodoende dat

43 “Aber wenn Horaz zum Schluss erzählt, dass er schon genauso unvernünftig gehandelt hat, so nimmt dieses lächende Sich-Einbeziehen in die Menschlichkeit, mit der die Liebesgöttin ihr Spiel treibt, allem, was vorher gesagt war, die Spitze” (Syndikus, 1972:297).

44 *sic visum Veneri* (v.10a) word hier dus moontlik ironies en spottend gebruik om Tibullus se fout te onderstreep.

die woord van 'n koketterige vrou nie op dieselfde vlak as die uitspraak van 'n godin lê nie, en nie met meer erns behandel moet word as wat dit verdien nie, maar ook dat 'n mens se eie persepsie relatief is. Dit hang van 'n digter af of hy sy minnares as 'n godin van liefde of 'n vrou met swak oordeel, wil skets. Net so hang dit ook van Tibullus self af of hy metafories, die verlies van 'n verbintenis met sy minnares in self-bejammerende of in realistiese terme wil behandel.

Die heldere perspektief van Horatius se liriek het die voordeel dat dit die oorsaak vir sy vriend se metaforiese melankolie, sou kon wegneem, of verlig, mits Tibullus gewillig is om die skoonheid wat daar vir die elegiese digters in triestigheid bestaan het, vir 'n meer lewensgetroue beskouing op te offer.

IV DIE PERSONA VAN DIE MINNAAR

Die “liefdesgedigte” van Horatius beslaan sekerlik die grootste enkele groep van sy *Odes*, alhoewel dit net so moeilik is om te onderskei tussen gedigte wat slegs per implikasie liefdesgedigte is, en gedigte wat oënskynlik liefdesgedigte is soos wat dit is om sy gedigte in geheel te verstaan. Die feit dat liefdespoësie een van die oudste vorme van poësie is, en dus reeds in talle verskillende vorms en style voortgebring is, maak dit ook ‘n ingewikkelde taak om die spreker tussen al die moontlike konvensionele sprekers te identifiseer. Die gedigte wat hieronder bespreek word, is só gekies dat hulle ‘n indruk kan gee van die wye spektrum toepassings wat Horatius deur middel van sy minnaars*persona* maak. Die seleksie is nie proporsioneel tot die aantal amatoriese gedigte in die bestek van Boek I nie, maar bied ‘n geleentheid om na ‘n verskeidenheid situasies deur die oë van Horatius se *persona amatoris* te kyk.

Die *persona* van die minnaar beeld in **Ode I.5** die dinamiek uit van ‘n wangebalanseerde, kortstondige liefdesverhouding, die gepaartgaande pyn van die minnaar en die slotsom waartoe hy kom. Die *persona* van die minnaar word deur twee karakters saam voorgestel. Die twee minnaarskarakters is een ‘n seun wat die warmte van ‘n liefdesverhouding geniet (vv.1-5, 9-11) en een ‘n oud-minnaar¹ van (‘n) Pyrrha, wat terugkyk na die situasie waarin hy vroeër was. Omdat die spreker nie terselfdertyd die ervarings van die jong seun en die ervarings van die man wat sy klere ophang, kan hê nie, is dit sinvol om te veronderstel dat die *puer* ‘n skets is van wat die ouer man onthou van sy jonger dae. Die detail wat in vv.1-5a gegee word, spreek ook van ‘n visuele, dus persoonlike belewenis van die omstandighede. Sutherland kom tot dieselfde konklusie: “...[the *puer*]... and the poet play the same role, though at different stages. By rereading the poem with a full awareness of the poet’s place in

1 Shirley Werner se groep voel egter dat daar in die gedig geen sprake van ‘n vorige verhouding tussen die “ouer” spreker en Pyrrha is nie. Hulle meen dat die spreker Pyrrha as voorbeeld van ‘n tipe identifiseer, en dit sy begeerte is wat hom dryf om met haar te wil praat (<http://classics.rutgers.edu/index.shtml>, 1999: 3). Uit die kennis wat die spreker wel oor die vrou en so ‘n verhouding dra (vv.1-13), blyk dit asof die leser tog ‘n vroeëre verhouding tussen hulle moet veronderstel, hoewel Pyrrha self waarskynlik nie ‘n enkele, werklike mens hoef te wees nie. Daarom my gebruik van “(‘n) Pyrrha”.

the scenario, we realize that to reach stanza 4, the poet must have experienced the emotions of stanzas 2 and 3 as well” (1995:446).

Die *gracilis puer* word meestal onmiddellik as ‘n onskuldige slagoffer ervaar (Vessey, 1984:459-460²). Horatius beeld die *puer* soos volg in sy gedig uit. Hy is: een van baie eenderses (*quis*, v.1; *cui*, v.2)³, jonk (*gracilis*, v.1) en onervare⁴ ‘n seun en nie ‘n man nie (*puer*, v.1)⁵; hy doen alles wat van hom verwag kán word (*multa...rosa*, v.1); hy wend pogings aan om self vir Pyrrha aantreklik te wees (*liquidis odoribus*, v.2); ‘n ontluikende jongman wat hier deur sy heel eerste liefdesteleurstelling getref word (*insolens*, v.8), blind vir die moontlikheid dat enigiets nog verkeerd kan loop as hy die meisie eens beïndruk het (*credulus*, v.9), onkundig aangaande sy gegewe konteks (*nescius*, v.11). Die werkwoorde wat op die *puer* as onderwerp betrekking het, *urget* (v.1), *flebit* (v.6), *emirabitur* (8), *fruitur* (v.9) en *sperat* (v.10) is ongekompliseerde uitdrukkings van die voorspelbare gevoelens van ‘n naïewe jong minnaar. Struktureel dien hulle as merkers wat eenvoudig en kronologies (in die volgorde *fruitur*, / *urget*, *sperat*, *emirabitur*, *flebit*), die seun se emosionele progressie deur die verhouding natrek.

Hierdie uitbeelding van die *puer* word deur die spreker eintlik teen Pyrrha gemik. Sy is die aangesprokene en die spreker gebruik die skets van die *puer* om haar “harteloosheid” te illustreer. Dit kan uit die eerste sin afgelei word dat hierdie boodskap aan Pyrrha nie poog om objektief te wees nie; die spreker voer geen spesifieke bewyse aan dat Pyrrha gereeld van minnaar verwissel nie. Sy aanname dat dit so is, is dus ‘n onrealistiese reaksie op sy gevoelens jeens haar⁶. Die

2 Vessey gee ‘n bespreking van die effek en konnotasies van *gracilis*, *multa*, *perfusus liquidis odoribus*, wat hy afsluit met die woorde “Pyrrha is a cradle-snatcher”.

3 Vgl. Vessey (1984:459)

4 Die eerste beskrywing van die *puer* wat die leser teëkom, is *gracilis*. Dit dui daarop dat daardie aspek van die seun deurslaggewend is vir die rol wat hy in die gedig speel, soos wat dit dan ook blyk uit hoe Pyrrha die situasie hanteer.

5 Quinn (1992:130) vertaal *gracilis puer* met “slip of a youth” en verduidelik die gebruik van *puer* as ‘n spesifieke aanduiding van jeug, dikwels met ‘n beskermende of liefdevolle houding. *Gracilis*, sê Quinn, bring die idee van slanke bou en broosheid tuis, sonder die vroulike “grasie” daarby. Hy stel daarteenoor *iuvenis*, wat ‘n man in volle beheer van sy fisiese krag beteken.

6 Die spreker se brandende emosie kan gesien en gehoor word in die ongewone opeenhoping van beskrywende woorde in die eerste twee strofes, asook die sissende s-klanke wat veral in die eerste strofe, maar ook dwarsdeur die gedig prominent is: *Quis...gracilis...rosa* (v.1) *perfusus liquidis...odoribus...*(v.2) *sub* (v.3) *religas* (v.4), *simplex munditiis...quotiens* (v.5) *mutatosque*

waarskynlikheid is ook klein dat die spreker die presiese omstandighede van haar nuwe minnaar/s kan voorspel, soos in vv.1-5, 9-10, wat daarop dui dat hy bewustelik oordryf. 'n Mens kan dan verwag dat die spreker in so 'n beskrywing aspekte sal insluit wat eerder 'n retoriese as 'n informatiewe doel dien. Die spreker het met 'n hipotetiese *puer* wat moontlik eintlik die spreker self beskryf, dan die vryheid om dié aspekte te noem wat Pyrrha vir hom persoonlik die felste uitbeeld en haar aksies volkome verantwoordelik maak vir sy smart. As dit aanvaar word dat die spreker deur middel van hierdie karakter na sy eie verwoestende verhouding met so 'n vrou verwys, is dit voor-die-hand-liggend dat hy die aspekte gaan noem waardeur *hy voel* hy self die meeste tenagekom is. Die skets van die *puer* kan dus geneem word as 'n tekening van die digter se hartswonde en ondersteun dit in werklikheid die karakter-*persona* van die ouer man eerder as 'n afsonderlike identiteit.

Dieselfde woorde wat die *puer* vir die leser beskryf word deur die mond van die spreker, wat na homself verwys, eintlik beskrywings van sy kontak met ('n) Pyrrha en haar optrede. Daar is 'n duidelike kontras met die meer soetsappige bejammering van die seun soos wat ons dit die eerste keer ervaar het. Die vyandige toon van die spreker dra by tot die interpretasie:

Die aanwysende voornaamwoorde *Quis* (v.1) en *cui* (v.4) het 'n gelykmakende, neutraliserende effek op die persone waarop hulle betrekking het: dit beteken hier dat Pyrrha die spreker op dieselfde vlak as haar baie ander verstote minnaars sien, en dat hy vir haar geen persoonlike status het nie.

Gracilis (v.1) gee te kenne dat die minnaar jonk was en dus 'n maklike "teiken" vir die meer ervare Pyrrha.

Multa in rosa (v.1) wys hoe die *puer* homself kwesbaar gemaak het deur niks terug te hou nie en moeite gedoen het om die meisie te beïndruk⁷.

Liquidis odoribus (v.2) gee aan Pyrrha die voordeel dat sy kan sien presies hoeveel die seun bereid is om te gee en daarom ook hoeveel mag sy oor hom het. Sowel *multa in rosa* as *liquidis odoribus* kan gesien word as beleggings, of simbole van die

deos...aspera (v.6) *nigris...ventis* (v.7) *insolens* (v.8) *credulus* (v.9)...*semper...semper* (v.10) *sperat nescius* (v.11) *fallacis...miseri quibus* (v.12) *nites, sacer* (v.13) *paries* (14) *suspendisse* (v.15) *vestimenta maris...*(v.16).

7 Quinn (1992:130) gee aan dat die gebruik om op roosblare te lê tradisioneel 'n simbool van 'n luukse lewenstyl was, wat aantoon dat die seun baie geld op die ontmoeting met Pyrrha uitgegee het.

emosionele belegging wat die seun in die verhouding maak – en is sodoende aanduidings van sy verwagtinge van die verhouding.

Insolens (v.8) kan geïnterpreteer word as nog ‘n -aanval op Pyrrha, omdat dit neerhalend herinner aan die aantal anonieme minnaars wat sy voorheen gehad het – sy is “*solens*”, in teenstelling met die seun se onkunde. Die feit dat sy soveel meer ervaar is as die seun is ook haar sterkste wapen teen hom.

Credulus (9) is ook ‘n aantyging teen Pyrrha se integriteit, omdat die jong minnaar onder ‘n wanindruk verkeer het oor wat die verhouding ingehou het. Die implikasie is dat Pyrrha die seun toegelaat het of gemanipuleer het om te glo dat sy die verhouding in so ‘n ernstige lig gesien het soos hy. In die sinsnede *nescius aurae fallacis* (v.11-12), wat *credulus aurea* (v.9) balanseer, bestaan ook die implikasie dat dit die geloofwaardigheid van Pyrrha self is wat hier ter sprake is, sodat *credulus* dus direk op haar karakter kommentaar lewer⁸.

Nescius (v.11) is die “fout” wat die *puer* se ondergang beteken het. Deur die mond van die ervaar minnaar is dit ‘n aantyging teen Pyrrha dat sy juis die seun se onskuld, wat opsigself nie ‘n “karakterfout” is nie, tot haar voordeel gebruik het en hom daardeur skade aangedoen het.

Urget (v.2) is ‘n baie konkrete, visuele beskrywing van die verhouding tussen Pyrrha en die jong seun, en vereenvoudig die handeling tussen hulle tot fisiese aksies⁹. Die mees intieme handeling in die verhouding (soos in ‘n mate ook by *fruitur*, v.9) word met so ‘n onsensitiewe woordkeuse banaal gemaak. Die toon van die spreker lei die leser om te verstaan dat Pyrrha eerste haar minnaar se vertrouwe geskok het deur aan hom te toon dat sy geen waarde aan so ‘n verbintenis tussen twee mense heg nie. Die spreker is nou sinies en praat oor Pyrrha se veronderstelde nuutste verhouding, met dieselfde devaluerende houding as wat hy by haar ervaar het, in ‘n wanhopige poging om haar dieselfde pyn te laat ervaar as wat sy hom laat ervaar het.

8 Soos wat Pyrrha met *aurea* geïdentifiseer word (*te...credulus aurea*, v.9) en *aurea* ‘n klankassosiasie met *aura* het, word die vergelyking van Pyrrha met die see ook versterk en “word” die *aurae fallacis* Pyrrha se veranderende voorkeure. Vessey (1984:467) maak die sinvolle vergelyking dat Pyrrha goud skyn te wees, en dienooreenkomstig blink (*intemptata nites*, v.13), maar soos wat goud in vuur getoets is, word Pyrrha se egtheid deur haar minnaars “getoets” (*[in]temptata*) en die uitkoms is: “All those who “assay” Pyrrha in the fire of love find her base metal, despite the superficial sheen that captivates them”.

9 “The verb *urget* is specifically – and not especially genteelly – sexual ...” (Vessey, 1984:459).

Flebit (v.6) en *emirabitur* (v.8) het meer dramatiese krag wanneer daar besef word dat die spreker oor homself praat. Dit spreek eintlik van 'n meer intense gevoel dat die spreker sy eie pyn in die ervaringsveld van 'n "ander mens" plaas, omdat hy daarmee afstand tussen die gevoel en homself bewerkstellig.

Fruitur (v.9) is soos *urget* in 'n ietwat onvanpaste register. Tog dra dit ook by tot die beeld van Pyrrha se aantreklikheid, en daarmee die waarde wat die *puer* aan haar heg. Selfs die siniese spreker kan haar nog met 'n vrug vergelyk – dit is onmoontlik om te weet of hy sy gevoelens as *puer* onthou, en of hy ten spyte van sy afkeur van haar gedrag, haar skoonheid as ouer man nog steeds waardeer.

Sperat (v.11) kry vanaf die oogpunt van die meer ervare man 'n pynlike intensiteit by, omdat hy weet dat daar eintlik op daardie stadium reeds geen hoop vir die verhouding was nie.

Die minnaars*persona* is by hierdie gedig dus 'n letterlike minnaar slegs in die persoon van die *puer*, wat 'n semi-hipotetiese versinsel van die spreker is. Vir die spreker, alhoewel hy vantevore volkome minnaar was, is die liefdesverhouding nou 'n ervaring waaruit hy tot groter insig gekom het. Pyrrha is bo haar *miseri* bevoordeel deurdat sy oor verdere kennis beskik en dit haar mag gee. Die ervare minnaar, die spreker, is in besit van daardie breër perspektief en mag deurdat hy die proses deurgemaak het – van *fruitur/urget* tot by *flebit* en verder. Soos wat die gebruik van 'n "bykomende" karakter om 'n spreker se eie gevoelens van 'n vorige tydperk uit te druk, afstand gee van moontlik pynlike herinneringe, dui die afstand wat in vv.13-16 tussen die eerstepersoons-*ego* en die gebeure in die gedig bewerkstellig is, ook die kwesbaarheid van die *persona* aan. Die akkusatief-en-infinitiefkonstruksie *me...suspendisse...indicat* (vv.13-15) verwyder die self uit die onderwerpsposisie en gee hoofwerkwoordstatus aan die "aksie" van 'n muur (*paries*, v.14). Die passiwiteit wat die spreker hier probeer inneem is ooglopend. Die enigste aksie wat hier wel deur die spreker uitgevoer word, is dat hy sy klere tot eer van die seegodheid ophang. Hierdie eerbewys word konvensioneel heel laaste gedoen, nadat die matroos skipbreuk gely het, oorleef het en veilig op die land aangekom het. Die daad wat hier beskryf word impliseer dus dat 'n aantal belangrike gebeure reeds plaasgevind het. Die digter se *persona* omseil só die uitspraak van daardie feite en beskerm homself

sodoende teen die werklikheid van sy ervaring met Pyrrha. Die blote gebruik van 'n ekstra karakter (die *puer*) is dus dalk een van die heel sterkste uitsprake wat die minnaars*persona* in hierdie gedig maak. Die insig wat hy bekom, eis ook 'n tol.

Dit staan uit dat die spreker en die *puer* albei uitgebeeld word op maniere wat ons toegang gee tot hulle *personae*, maar dat die uitbeelding van Pyrrha as 'n manipulerende, selfsugtige sirene dit in 'n veel minder mate doen, indien enigsins. Daar kan, trouens 'n saak daarvoor uitgemaak word dat die beskrywing van Pyrrha deur die mond van die minnaar kom, en dus eerder tot die minnaars*persona(e)* as tot die karakteridentiteit van die meisie bydra.

Die leser vorm deur die loop van die gedig 'n karakterskets van Pyrrha, volgens wat daar van haar aksies afgelei kan word. 'n Feministiese beskouing¹⁰ van die ode bring aan die lig dat hierdie karakterskets wel deur die spreker gemanipuleer word – soos reeds genoem, is dit nie 'n objektiewe beskrywing nie – en dit daarom versigtig gelees moet word as 'n mens 'n getroue karakterskets van Pyrrha wil bekom. Vessey (1984:464) sê byvoorbeeld "...we have already deduced from lines 1-5 what kind of woman she is and how inevitable is his doom". Woorde wat Pyrrha aan die leser beskryf, is: *Quis...urget, cui...comam, simplex munditiis, quotiens fidem...flebit, aspera nigris aequora ventis, credulus...sperat, aurae fallacis, intemptata nites.*

Die vraende voornaamwoorde *Quis...gracilis...puer...?* (v.1); en *cui...religas...?* (v.4), dui aan dat Pyrrha meer as een *gracilis puer* al ontvang het en haar hare vir meer as een versorg het. Vir die spreker om te kan vra "*Quis gracilis te puer...?*" moes hy al 'n patroon in Pyrrha se handeling raakgesien het, werklik, of versin; daarom kan hy hier nie net van die tweede jong slagoffer praat nie, maar desnoods minstens die derde. Pyrrha word dus voorgestel asof sy doelbewustelik jong minnaars na haar toe aantrek wat soos die *puer* onskuldige "slagoffers" van haar meerdere ervaring word. Tog is hier reeds geargumenteer dat dit waarskynlik nie 'n akkurate

10 Die artikel van Nielsen & Solomon (1993) bespreek onder meer die tradisie van liefdespoësie as die besitting van manskrywers (p.62) en hoe dit volgens die skrywers van die artikel en die agtiende-eeuse vroueskrywer Aphra Behn, deur die eeue heen lesers se leesmetodes gedomineer het. Die houding wat Horatius hier skyn in te neem in die woorde van die spreker, kom nie vir sy lesers eensydig voor nie, omdat ons aan 'n sekere tradisie gewoond geraak het. Die minder gewone blik wat Nielsen & Solomon dan aanwend, bring Horatius se versteekte kommentaar aan die lig.

beeld van haar is nie, en dat die spreker se bewoording grotendeels 'n uitlaatklep vir sy eie verontwaardiging is.

Simplex munditiis (v.5) is in die spreker se mond, 'n baie spesifieke uitdrukking waarmee hy beskryf hoe Pyrrha vir hom lyk, maar bedoel om daarmee iets van haar verraderlikheid weer te gee¹¹. Nielsen & Solomon (1993: 67) argumenteer meer opletend, dat die beskrywing nog steeds op die man se onvolledige perspektief berus: "In this arguably oxymoronic phrase, there is more commentary on male perception of female beauty than on the physical *details* of the body of a real woman; in effect, this description is hardly descriptive at all". Die beskrywing van Pyrrha se "ongekompliseerde skoonheid" is 'n vae, persoonlike opinie; en so kan geen karakteroordeel daarvan afgelei word nie.

Fidem mutatosque deos flebit (v.6): Vessey (1984:464) trek 'n noue assosiasie tussen *fides* en *dei*¹². Daarvolgens sê hy van Pyrrha: "To play fast and loose with one's *fides* is to play fast and loose with the gods that are its guardians". 'n Verhouding waarin *fides* betrokke is, veronderstel egter 'n ooreenkoms van vertrouwe tussen die twee partye. Daar is in die gedig geen bewyse van enige ooreenkoms behalwe die afspraak wat in die eerste drie versreëls nagekom word nie. Pyrrha maak geen beloftes teenoor die seun nie en sy stel teenoor hom geen verwagtinge nie. Dit word in vv.10-11 duidelik dat die seun wel sekere verwagtinge het (*credulus...sperat*)¹³. Die woord *fruitur* in v.9 gee te kenne dat die verhouding op daardie stadium voldoen aan die seun se verwagtinge en dat die enigste wens wat hy nog koester, is dat dit so mag voortgaan: *semper vacuum, semper amabilem sperat* (vv.11-12). Pyrrha se verwagtinge is onbekend. Alles wat ons van die *puer* se verwagtinge weet, weet ons omdat die spreker dit vir ons sê. Ons kan dus aflei dat die spreker self, en daarom die

11 Nisbet & Hubbard (1970:76) meen dat *munditiis* beteken "Pyrrha's appearance is due to careful, though unobtrusive, grooming". Hulle interpreteer dit plat en sonder ironie, as die teenoorgestelde van *duplex animi*, met die klem op die ander gegewens: "one foolishly hopes that Pyrrha's innocent appearance will be matched by her behaviour" (p.74).

12 Vessey (1984:464) verwys na Nisbet & Hubbard se voorstel om *mutatam* saam met *fides* te veronderstel en maak die opmerking dat die kulturele ooreenkoms tussen *fides* en *dei* so nou is dat *fides* en *deos* in *mutatos* 'n hendiadys kan lees, wat hulle saambind. Volgens Vessey is die konsep wat die seun hier beween, die oordrag van Pyrrha se trou ("transference of allegiance") van een na 'n ander.

13 Die *puer* se verwagtinge word uitgespel in *perfusus liquidis odoribus*, v.2, *quotiens fidem ... emirabitur (insolens)*, vv.5-8, *credulus aurea ... sperat*, vv.9-11 en in 'n mate, *nites*, v.13.

hele minnaars*persona*, (wat die *puer* insluit ten tye van sy verhouding met Pyrrha) niks weet van Pyrrha se vooruitsigte vir die verhouding, hoe sy daarvoor dink of wat haar behoeftes is nie. As daar dan geen ooreenkoms van *fides* tussen die twee partye plaasgevind het nie, en elkeen se verwagtinge nie vir die ander duidelik is nie, kan nie een aangekla word vir 'n verbreking van daardie ooreenkoms nie. Die aantyging wat die spreker in vv.5-6 teen Pyrrha maak, is dus ongeldig¹⁴. Dieselfde argument geld vir *credulus ... sperat* (vv.9-11), en *aurae fallacis* (vv.11-12).

Aspera nigris aequora ventis (vv.6-7) beskryf in toon die *puer* se skok op Pyrrha se verwerping, terwyl hy van 'n naïewe houding na 'n meer ervare houding toe oorbeweeg¹⁵. Pyrrha is skielik nie meer *aurea, semper vacuum* en *semper amabilem* nie; sy is onvoorspelbaar soos die see, en sy hou onbekende gevare in, soos deur die dreigende *aspera* (v.6) en die onheilspellende *nigris* (v.7) versinnebeeld. Weereens is dit dus net die minnaar se persepsie van die vrou wat as 'n beskrywing van Pyrrha aangebied word, soos ook die geval is by *intemptata nites* (v.13).

Nielsen & Solomon (1993:68) lewer die kommentaar dat die visuele beelde van Pyrrha – *flavam ... comam* (v.4), *vacuum* (v.10), *amabilem* (v.10) – skoonheid, beminlikheid en beskikbaarheid beskryf. Dit is weereens 'n eksterne evaluasie van Pyrrha, wat haar eie wense misken. Ek wil byvoeg dat aldrie beskrywings in die akkusatiefvorm is. Pyrrha is dus grammatikaal in aldrie beskrywings passief.¹⁶ Weer word sy misken. Vessey (1984:466) maak die punt dat woorde soos *aurea, vacua* en *amabilis* die ongeleerde woorde is wat jong verliefdes gebruik. Dit stel die seun se jonkheid weereens bloot en toon dat hy dink hy in beheer is van die situasie. Dit dien ook om sy goedgeelowigheid aan die leser te openbaar.

14 Dit kan gesê word dat Pyrrha haar minnaar op dieselfde manier behandel as wat hy haar behandel het. Deur haar behoeftes te ignoreer, kwets hy haar menswaardigheid. Wanneer sy haar mag om die verhouding te beëindig, gebruik, toon dit dat haar verwagtinge net so belangrik is soos syne.

15 In die lig van die ontwikkeling van die gedig, sou 'n mens die begin van die see en matroosbeelde as die begin van die *puer* se oorgang van naïwiteit tot volwasse bewustheid kon sien. Wanneer die matroos dan aan die einde van die gedig sy oorlewing van die woeste, gevaarlike see aankondig, word die vergelyking voltooi. Die matroos kondig ook sy oorlewing van 'n verwoestende verhouding aan, nadat die ervaring hom egter 'n sekere wysheid gegee het.

16 Dit is baie interessant dat *nites* (v.13), wat glad nie 'n aksie deur Pyrrha beskryf nie, maar waar die aktiewe handeling geheel en al by die minnaar is, juis in 'n aktiewe woord en vorm gegee word. So 'n ironiese spel gee bevestiging aan die vermoede dat die akkusatiiewe *comam, vacuum* en *amabilem* opsetlik gebruik word. Die negatief van wat Horatius wil aksentueer, word oordryf, en tref die leser as absurd.

Die eerste bespreking van die *puer* kom weer hier ter sprake. Soos wat die beskrywing van die *puer* hom in die eerste plek as 'n slagoffer skets, kan dit ook anders gelees word. *Multa in rosa* (v.1) kan ook beteken dat die seun onsubtiel en ietwat angstig is om die meisie te beïndruk; die versterking *per* in *perfusus* (v.2) en die meervoud *odoribus* (v.2) (Vessey, 1984: 460) dui 'n oordadigheid aan wat wys dat die seun onverfynd is in die aanwending van reukolie¹⁷. Die seun mag bereid wees om alles te doen wat hy glo van hom verwag sal word, maar weens sy onkunde (*insolens* [v.8]) is hy aangewese op stereotipiese maniere en ou tradisies en neem hy weereens die besluite namens die vrou¹⁸. *Urget* (v.2) mag nie net 'n banale term wees nie, maar kan ook oordra hoe die seun die situasie naïef oorvereenvoudig tot beurtelingse, uiterlike gebare van "liefde". Nielsen & Solomon (1993:65) neem die *puer* kwalik vir sy naïwiteit en die tradisies waaraan hy vasklou:

"The youth's learned courtship conduct is neither heroic nor *learn'd*; it is meretricious, a manifestation of unassimilated information he has retrieved from the conventions of his period and the literary past. In this case, his legacies form an inheritance that has been misrepresented, overvalued and misspent ...; ... but when conventions are accepted as truth, they foreshorten vision."

Credulus, sperat en *nescius* val almal binne hierdie dubbelsinnige naïwiteit, wat binne 'n konteks waar dit nie hoort nie, die seun se ondergang veroorsaak¹⁹. Horatius se minnaars*persona* is so oortuigend dat die leser nie dadelik die volle perspektief van die situasie het nie en lank slegs deur die oë van die heersende *persona* kan sien. Die leser identifiseer met die *personae* en kom eers later agter watter foute die karakters maak. So lei Horatius sy lesers deur algemene menslike gevoelens, na perspektiewe wat daardie gevoelens bevraagteken. Aanvanklik in hierdie gedig, spreek die minnaars*persona* sy woede uit teenoor die meisie wat hom verlaat het. Dit is eers later wat 'n mens kan besef dat Horatius met daardie selfde *persona* die spot dryf en

17 Griffin (1976:93) noem dat mans teen Augustus se tyd reukolie met oorleg gebruik het.

18 "Horace's *puer* displays confidence in formulaic love-making when he adopts the tradition of using drops of perfume to woo a woman for her body: Pyrrha exists in the ode's mosaic only as the youth's target, a body (Nielsen & Solomon, 1993:65).

19 Davis (1991:225) stel dit dat "the rhetorical intent of the poem...is disapprobation, not of the beautiful *hetaira*, but rather of the immature lover", wat hy baseer op 'n kontras tussen die naïewe *puer* en die wêreldlike digter.

eintlik weereens die afgesonderde toeskouer is, van waar hy dikwels vir die mensdom lag. Horatius skets nie alleen die situasies nie, maar trek die leser in die gevoelens van elke karakter in die *scenario* in, sodat hulle deel word van die triomfe en die foute van sy lewensgetroue karakters.

Odes I.22, wat ook onder die vorige hoofstuk as ‘n vriendskapsgedig bespreek sou kon word, is een van die mees omstrede gedigte in die Horatiaanse oeuvre en verskeie uiteenlopende interpretasies bestaan. Sommige kommentatore trek selfs Horatius se woord in twyfel, wanneer hulle beweer dat gedeeltes van die gedig, bv. die verhaaltjie van die wolf (vv.9-12), of die gevolgtrekking van vv.23-24 nie by die res van die gedig aansluit nie en betekenisarme, poëtiese versinsels is. Die digkuns van die odes is egter kompak en onderskeie gedeeltes skakel by nadere ondersoek dikwels op meer as een vlak, intiem met mekaar. Horatius se “woord” is nie alleen sy digterlike boodskap nie, maar ook sy digterlike integriteit. Dit beeld *Odes* I.22 by uitstek uit.

Horatius maak in hierdie ode gebruik van sy minnaars*persona* as uitdrukkingswyse van sy gevoel oor digkuns. Met hierdie verhouding tussen liefde en digkuns, maak hy die stelling dat die persoon wat die impak van iedereen werklik ervaar, die reg het om die krag daarvan deur middel van sy eie subjektiewe siening te besing, sonder dat dit konvensioneel logies hoef te wees. Die egtheid van die inspirasie van daardie liefde/kuns heilig die pogings van die persoon wat daarmee besiel is²⁰.

Waar dit jare lank aanvaar is dat die ode ‘n moreel suiwere lewenswandel aanbeveel, en so onder meer in William Shakespeare se *Titus Andronicus* as ‘n teregwyding verskyn, is Wilamowitz²¹, Kiessling²² en Fraenkel²³ van die “best scholars” wat nie daarvan oortuig is nie (Lee, 1975:38). Hoewel die gedig met ‘n bekende Stoïsynse gnome open, word dit wyd aanvaar dat die rol wat Horatius hier inneem nie dié van

20 Shackleton Bailey: “The gift, the Muse is *their* reality” (1982:45).

21 Wilamowitz het die opmerking gemaak dat *integer vitae* slegs by begrafnisse as volksliedjie of met orrelbegeleiding soos in Flemming se gewyde gesang (Commager, 1963:132), gesing kan word (soos wat vanaf die middeleeue tot onlangs die gebruik was) indien dit *nie* verstaan word nie (Lee, 1975:38).

22 Kiessling het die ode in geheel as ‘n tipe scherzo beskou (Lee, 1975:38).

23 Fraenkel het as skoolseun al Horatius se oogknip raakgesien in die een woord in strofe 1, *fusce*, wat nie by die verwagte gesindheid pas nie (Lee, 1975:38).

moralis is nie, maar dié van minnaar²⁴. Shackleton Bailey maak melding van die bekende motief in die liefdeselegie, wat aanvoer dat die een wat liefhet, se lewe deur die magiese gekenmerk is (1982:46) en hy dan soos Horatius se *integer vitae* onder goddelike beskerming staan (I.22.1-12). Die interpretasie van Catullus C.76 waarvolgens die woorde *si vitam puriter egi* as 'n verklaring van getrouheid in liefde gebruik word (Shackleton Bailey, 1982:46), dra hierdie assosiasie tussen liefde en morele opregtheid oor vanaf die elegie na die liriek²⁵. Hendrickson noem in 1910 reeds, onderwyl hy probeer om Horatius se konsep van die *integer vitae* vas te pen (p.253) 'n punt wat Fraenkel later ontleed (1957:187): Volgens die simmetrie in die ode behoort die einde daarvan met die begin nou verband te hou. Dit wil sê, vv.23 en 24 behoort 'n uitbeelding te wees van die skrywer se pogings om *integer vitae scelerisque purus* (vv.1-4) te wees. Hendrickson vra dan,

“Wherein does the poet’s song of Lalage, betraying his love, and his assurance of continued devotion under any stress of outward pain or suffering, reveal him as *integer vitae scelerisque purus*?” (1910:253).

Hy beantwoord dit logies:

“What characterization *should* precede the illustration of deliverance and the final assurance of continued devotion, *dulce ridentem Lalagen amabo*? You will grant I think at once that it is not ‘the man of uprightness and stainless integrity,’ but rather ‘the faithful lover.’” (p.254)²⁶.

24 “It is not, it appears, Horace’s purity in any usual moral sense that makes him invulnerable, but rather his love for Lalage (“babbling one”) (Commager, 1963: 132).

25 Daar verskyn in die ode deurgaans verwysings na gedigte van Catullus, Horatius se “voorloper” in die Latynse liriek. Lee beweer dat dit egter nie aan Catullus eer bewys nie, maar dat Horatius telkens hier en elders subtiel sy minagting van dié literêre reus laat blyk (1975:33-40). Nietemin maak Horatius met so 'n tegniek gebruik van die leser se geheue van Catullus sodat hy op 'n bestaande gedagte kan bou sonder om die hele idee uiteen te sit. Commager noem ook dat die verwysings na Catullus 'n sekere interpretasie kataliseer: “The shift from an apparently ethical to an erotic bias is underlined by the echoes of Catullus” (1963: 132).

26 MacFarlane verwys ook met waardering na Fraenkel se argument “that the ring structure of the poem identifie[s] the *integer vitae scelerisque purus* with the faithful lover of Lalage” (1981:23).

Dit word duidelik dat Horatius met etlike beelde en sinsnedes die liefdeselegie in hierdie gedig parodiëer²⁷. Tog is dit net een van die doele van die minnaars*persona*.

Die diskontinuiteit tussen die bekende morele standpunt en die laaste twee reëls van die gedig maak die leser daarop bedag dat die gedig nie veronderstel is om autobiografies gelees te word nie, alhoewel dit in die eerste persoon geskryf is en die hoogs “persoonlike” styl van die elegiste naboots. Tog is die woord *Sabina* (v.9) ‘n direkte verwysing na Horatius se eie geografiese leefwêreld, en moet ons iets van homself daarin herken²⁸. Die verhaaltjie wat die spreker oor homself in die res van strofe 3 vertel, sentreer rondom die geografiese spesifikasie *silva...in Sabina* (v.9), en word deur die inligting *et ultra / terminum ...vapor* (vv.10-11) ondersteun asof dit ‘n persoonlike vertelling is. Dit is, soos ook die naam van ‘n vriend van Horatius in die eerste strofe, een van die eerste tekens dat Horatius nie slegs die *persona* van ‘n anonieme nabootser van elegie in hierdie gedig voorhou nie, maar op ‘n sekere vlak persoonlik betrokke is. ‘n Ander sterk aanduiding is die naam Lalage²⁹, wat hierdie persoonlike betrokkenheid van Horatius met sy digterskap identifiseer. Dit word wyd aanvaar dat Lalage inderdaad Horatius se digkuns verteenwoordig³⁰, tog is dit nie dadelik duidelik wat die leser dan deur middel van die minnaars*persona* oor Horatius

27 Die gebruik van die woord *scelus* (v.1) om die betekenis van *perfidia* oor te dra, behoort ook volgens Hendrickson (1910:255), tot die Romeinse erotiese digkuns. Commager (1963:132) beskryf Horatius selfs as “Playing the part of a typical elegiac poet...”, wat nog ‘n vlak in die *personae* in die gedig uitlig.

28 Sonder om dit op die naam te noem, beskryf Commager die suksesvolle effek van Horatius se *personae*: “Though the Ode claims to be autobiographical, Horace seems tacitly to ally himself with the reader rather than with the lover in the poem” (1963:135).

29 McCormick (1973:32) skryf dat Lalage se naam (uit Grieks *lag-eô* of *lalag-eô* = praat, babbel [Liddell & Scott, 1966:1025]) en die mooi beeld van vv.23-24 daarop dui dat sy Horatius se digkuns verteenwoordig.

30 Onder meer, Lee, 1975:38; Lee, 1969: 32; Commager, 1963:342; Syndikus, 1972:230, hoewel lg. die gedig as geheel filosofies eerder as eroties interpreteer, en onderskei tussen die *persona* by die eerste noem van Lalage (v.10) en die *persona* by die tweede (vv.23-24). By die eerste, meen Syndikus, is Horatius *sanctus poeta*, met die beskerming wat dit meebring en eers by die tweede geval is hy minnaar. McCormick (1973:29-33) se artikel verduidelik en verdedig die ooreenstemming tussen liefde en digkuns; MacFarlane (1981:25) erken die *sanctus poeta* as ‘n uitvloeisel van die *sanctus amator*, maar voel dat nie één te ernstig opgeneem moet word nie. Fraenkel (1957:187) waarsku in sy vroeër analise van die gedig daarteen dat die gedig tē oppervlakkig geïnterpreteer word. Hy noem die parodie, sowel as die verskuiwing van ‘n morele tot ‘n erotiese inslag, maar meen dat “Horace widens and deepens this idea: the poet (not only the writer of love-poems) will everywhere and in every danger enjoy the protection of his divine guardians, the Muses, and of the gods in general”. Soos wat die onderskeid tussen die minnaar en die liefdesdigter dikwels vervaag, asook die onderskeid tussen die liefdesdigter en die digter, verbind Fraenkel aldrie met hierdie stelling, ter ondersteuning van Horatius se metafoor in die gedig.

se siening van digkuns moet aflei nie. Dit is omdat die verwantskap tussen die hoofpunte van die gedig³¹ nie op tematiese vlak is, waar die leser dit verwag nie. ‘n Minnares as inspirasie is ‘n mooi, tipies elegiese idee, maar Horatius se *persona* bewys reeds met die verrassende tematiese onderbreking in v.9 dat hy meer het om te sê.

Horatius se vergelyking van liefde met digkuns veronderstel ooreenstemmings tussen hulle. Indien Horatius die mees ooglopende verbindende faktor – die literêre, en veral elegiese konteks van die *sanctus amator* en die *sanctus poeta* – wel in hierdie gedig tot spot maak, ondermyn hy in werklikheid sy eie vergelyking. Dit is dus noodsaaklik om te weet hoe ernstig, of hoe konkreet Horatius sekere stellings bedoel. Die absurde stelling in strofe een word deur die leser aanvaar, omdat dit ‘n bekende gnome is en ‘n gerespekteerde filosofie verteenwoordig. Tog bou Horatius voort op dié onderliggende absurdheid. Eers lei hy die wolf-episode in met *namque* (v.9). Nà die filosofiese inleiding (vv.1-4) blyk die wolf-verhaal (vv.9-16) alleenlik logies ‘n plek in die gedig te hê indien dit as ‘n voorbeeld dien. Die voegwoord *namque* skep die verwagting van logiese argumentvoering tussen die stelling in strofe 1 en die wolf-episode. Die verwagting word nie bevredigend vervul nie, die wolf-verhaal dien nie sinvol as ‘n voorbeeld nie en verloor relevansie. Die uiteenlopende, afgeleë lande wat die spreker opnoem (vv.17-22) herhaal dan hiperbolies die Stoïsynse houding van strofe 1, wat noodwendig nie realisties gelees kan word nie. Die slotwoorde (vv.23-24), wat nà *pone me...pone* (v.17, 21) aangebied word as die innerlike redding uit enige situasie, hou ewe veel geen realistiese verband met die gevare van die afgeleë lande, of die stelling in strofe 1 nie. Die bespiegelings rondom Horatius se erns in hierdie paar versreëls is te veel om hier te noem³², maar die siening waarmee ek saamstem en wat uitstaan deurdát dit oortuigend en sinvol al die bogenoemde aspekte met mekaar versoen, in pas met Horatius se styl, is dié van McCormick.

McCormick maak die voorstel: “it is a poetic statement; that is, a statement in poetic terms about poetry and the poet’s imagination” (1973:29). Sy lê die klem op die

31 Byvoorbeeld: die *integer vitae*-stelling; die vergelyking met Moorse wapens, gevaarlike plekke en wilde diere; die noem van Lalage en van die liedkuns; die wolf-episode; die gevolgtrekking van vv.23-24.

32 Vergelyk die uiteenlopende interpretasies van Lalage as verteenwoordigend van Horatius se digkuns, by voetnota 30.

digter se verbeelding, en verklaar daarmee die onversoenbaarheid van die verskillende beelde in die gedig, byvoorbeeld die uiteenlopende, ver plekke (vv.4-8, 14-22): “The poem jumps from Morocco to the Syrtes to the Caucasus to India and back to the vicinity of Horace’s own lands without obvious connection because that is the way the imaginative mind works” (1973:30). ‘n Ander denkraamwerk is dus noodsaaklik om die digter se taal te verstaan:

“The poet’s mind moves from place to place not logically in the usual sense, but logically in the poetic sense – that is, he connects places in such a way as to impose significance upon them. For example, the geographical locations of the various places mentioned have no significance outside of the poem: but once introduced into the work of art acquire meaning because of their far-flung nature”.

Die digter skep dus sy eie parameters van werklikheid en word nie deur die realiteit beperk nie³³.

Dit is ook die doel van die wolf-verhaal (vv.11-18). Commager (1963:342) maak die opmerking “The portentous wolf that flees from Horace as he sings of Lalage might be the victim not only of the power of Horace’s love, but of the power of his art as well”³⁴. Dit wil sê die digter se kunstige skeppingskrag is ‘n tipe liefde, so sterk dat

33 Syndikus (1972:231) meen die topos van vreemde lande beteken niks meer nie, as dat Horatius *altyd* of *enige plek* veilig sal wees. McCormick maak die opmerking dat die duidelike verwysings na helde (Harrison, 1992:544) en avontuurverhale deur assosiasie met hierdie plekke, bydra tot die sprokiesagtige toon van die gedig, en die fokus op die skrywer se kreatiwiteit (1973:31). Olstein (1984:115) beweeg ook in daardie rigting wanneer sy sekere fantasie-agtige woorde in die teks uitlig. Sy neem *fabulosus* (7), Horatius se eie woord as die oorgang van werklikheid na fantasie. Olstein meen verder dat Horatius selfs die digter se triomf as veel groter sien as die prestasies van die helde wat met hierdie ver plekke geassosieer word, omdat die digter se werk voortleef en dwarsoor die wêreld van realiteit en fantasie effektief kan wees. Suzanne Langer (in Elliott, 1982:87-88) skryf “There is no trafficking with actualities in poetry, no matter how much the creator of the semblance has drawn on his own feelings, his deepest convictions, his memories and secret wishes... [Poetry] does not express any proposition, and therefore does not advocate or confess anything...Literary events are *made*, not reported, just as portraits are painted, not born and raised”.

34 Commager noem verder dat die bestaan van die wolf as ‘n onwerklike, literêre ornament deur sekere verwysings in Horatius se eie oeuvre ondersteun word. Die spreker se beloftes van toewyding (vv.23-24) herinner aan die verklarings wat hy in die vierde Romeinse Ode aan die Muses aflê; die wolf herinner aan Cerberus, wat deur Orpheus (III.11.15), Alkaios (II.13.33-35), of Bacchus (II.19.29) oorwin word. Selfs die wolwe op Horatius se plaas word in I.17.14 deur sy eie *musa et pietas* en in III.18.13 deur Faunus magteloos gelaat (1963:342).

dit “die bose” kan wegdryf van die een wat hierdie krag besit. Syndikus (1972:229) herken dit ook as ‘n simbool: “Dabei kommt es auf das reale Erlebnis nicht an”; intedeel: “Worauf es allein ankommt, ist die dichterische Zeichnung der Gefahr”³⁵, (1972:229); en vir Shackleton Bailey (1982:46) is vv.11-18 “unmistakably parodic”. As die wolf dan slegs ‘n simbool is vir die gevare wat die digter moet trotseer, is Horatius se woord met so ‘n vertelling dan geensins te betwyfel nie. Die vraag is nie na die erns van sy *persona* nie, maar na dit waarmee Horatius sy *persona* vereenselwig³⁶. Hier vereenselwig Horatius se digterlike *persona* as minnaar hom met die digkuns.

Hoewel dit aanvanklik onlogies mag klink, baseer die elegiese houding van die minnaar wat onaantasbaar deur die lewe gaan, wel op werklike persoonlike sentimente, wat Commager verduidelik, nie noodwendig aan realisme onderhewig is nie: “In terms of ordinary social values the lover’s stance is laughable. But measured by private emotional standards there is nothing inappropriate in his boasts, and we feel his desperate singlemindedness to be as enviable as it is ridiculous”;... “Although he makes patent the absurdity of the situation, he betrays as well, perhaps, an ironic awareness of its reality. At the same time that he exposes the insulated and insulating quality of elegiac love, he also recognizes its validity as an image of human experience.” (1963:135). Dit is die werklike verband wat Horatius tussen die minnaar en die digter sien. Juis die feit dat hulle oortuiging vir die saak irrasioneel is, is die bewys dat dit eg is.

Die digter se werk is ‘n persoonlike saak en daarom noodwendig ook subjektief. Deur middel van beelde wat aanvanklik verwar, bewys Horatius hoe ‘n digter sy eie werklikheid kan – en mag skep. Sy opregtheid lê dus nie in tot watter mate hy met die leser se gegewe werklikheid ooreenstem nie, maar in watter mate hy sy persoonlike skeppingsroeping beantwoord. McCormick definieer dan die *integritas* van die persoon in die gedig soos volg: “as long as the poet fulfils his creative role in life he

35 Syndikus sê verder dat so ‘n eensame wolf in elk geval ook nie sommer iemand sou aanval nie (1972:229).

36 Syndikus (1972:227) noem dat daar dikwels geredeneer word dat Horatius in sy ode die idee van die beskermde *integer* mens en dan die *integritas* van die minnaar deur middel van oordrywing, parodiëer. Hy voeg dan by dat hierdie gedig volgens hom egter geen parodie is nie en Horatius dus in ‘n sekere sin dooernstig is.

meets the qualifications of the poem's first line" (1973:31). Die getrouheid van 'n minnaar word 'n metafoor vir die digter se getrouheid aan sy roeping. Wat die gevare betref, word die minnaar se gevare deur die gedig vir ons op die algemene vlak van lewensbedreigende wilde diere geplaas. Die digter se vrese blyk te verwys na die uitdagings waarvóór elke kunstenaar gedurig te staan kom, soos wat 'n mens uit *ultra terminum vagor* (vv.10-11) sou kon aflei: Horatius beweeg op onbekende poëtiese terrein³⁷. Soos wat die wolf oorwin is deur die vreugdevolle liefdeslied van die minnaar van Lalage, is hierdie vrese oorwinbaar deur die digter se geloof in sy Muse. Die digter se *integritas* is sy roeping asook sy digterlike kragte. Dit is sy uitverkorenheid as digter, asook sy reg om sy eie werklikheid deur middel van kuns te skep.

In die **elfde ode** van Boek I, is dit buiten die feit dat die aangesprokene 'n vrou is, die uitdrukking *quem mihi, quem tibi* (v.1) wat die gedig vroeg in die gedig as 'n liefdsge dig kan laat klassifiseer. 'n Intimiteit word geskets met die verwysing na twee mense, deur die een, aan die ander. Dit roep dadelik die beeld op van 'n geslote gesprek, waarbinne die *tableau* van 'n man en 'n vrou by die leser die verwagting van erotiese potensiaal skep. Met 'n erotiese inslag, kry die *carpe diem*-tema die meer onmiddellike betekenis van 'n verlange na 'n oningewikkelde, lyflike liefdesverhouding. So 'n houding strook tot 'n groot mate met Horatius se eie getuienis, die raad wat hy aan ander gee en wat van hom vertel word (Wilkinson, 1946:46-49); (Martin, 1878:107-111).

Wanneer Horatius bo Leuconoe se gewoonte (*quaesieris...quem...finem di dederint*, vv.1-2) as die teendeel, *vina liques, et spatio brevi / spem longam reseces* (vv.6-7) aanbeveel, is dit vir die leser duidelik dat *vina* as metafoor optree vir 'n groter afdeling van die mens se lewe as wat die letterlike aandui. Deurdadig die argument die minder gewensde optrede en die meer gewensde optrede teenoor mekaar stel, word 'n vergelyking geïmpliseer. Daarmee word die abstraksie wat in *vina liques* vanselfsprekend is, ook oorgedra na *quaesieris...dederint* (vv.1-2) en *nec Babylonios temptaris numeros* (v.2-3) en die interpretasie van hierdie "ongewensde optrede". Alhoewel die sin heeltemal aanvaarbaar letterlik geïnterpreteer kan word, is die

³⁷ Hoewel ek nie Syndikus se filosofiese interpretasie volkome wil ondersteun nie, is dit interessant om te merk dat hy die wolf identifiseer met die *atra cura* van Od.III.1 (1972:227).

moontlikheid sterk dat die *ne-* en *nec-*sinne ook as sinekdogeïese beeld vir ‘n hele lewenshouding staan, en nie slegs ‘n irriterende gewoonte beskryf nie. Die lewenshouding wat daardeur geïllustreer word, staan téénoor die filosofie van *carpe diem* omdat Leuconoe se lewenshouding die lewe soos ‘n wetenskap wil analiseer, wat dit objektiveer. Horatius se boodskap met die woorde *carpe diem* is juis dat geen oomblik meer lewendig, of meer verganklik, en dus meer waardevol, as die hede is nie; en dat die (subjektiewe) ervaring daarvan, teenoor ‘n teoretiese besinning daaroor, geesdriftig nagejaag en waardeer moet word (Syndikus, 1972:236). Leuconoe se gewoonte, of se lewensinstelling hou haar volgens hierdie filosofie, uitgesluit van ‘n werklike ervaring van die lewe.

Gesien deur die oë van die minnaar, kom ‘n ironiese humor nou na vore. Die argument waarmee die minnaar sy beminde tot ‘n meer aktiewe, en minder bepeinsende, beplannende vlak van hulle verhouding toe wil aanspoor, word juis in die taal van die filosofie gelê³⁸. Die ernstige, dissipline-gebonde woorde *scire nefas* (v.1), die oratoriese styl in die herhaling *quem... quem* (v.1), die eervolle uitdrukking *finem di dederint* (v.2), die gedetailleerde verwysing na Leuconoe se intellektuele bedrywigheid, *Babylonios...numeros* (v. 2-3), die sluiting van ‘n argument wat in die *ut-*sin (v.3) uitgedruk word, die quasi-Stoïsynse houding in *quidquid erit* en veral die woord *pati* (v.3), en die uitgebreide, poëtiese statigheid van *spem longam reseces* (v.7), is teregend, in die taal geskryf wat met Leuconoe se belangstellings ooreenstem. Hierdie neerbuigende toon berei die leser voor dat die spreker ‘n ander voorstel gaan maak. Voorspelbaar is die boodskap ook die teenoorgestelde van die houding wat die filosofiese Leuconoe handhaaf.

Dum loquimur (v.7) lei ‘n meer bondige en dringende gedeelte in, waarbinne die direkte gesprekstaal nie alleen kontrasterend die formele taal van die voorafgaande versreëls uitwys nie, maar ook die kernboodskap op ‘n illustratiewe wyse oordra³⁹. Die opvallende ekonomie in *dum loquimur, fugerit inivida / aetas: carpe diem, quam minimum credula postero* (vv.7-8) soos veral in die komplekse tydsoort van *fugerit* en

38 Volgens Quinn (1992:144) is Leuconoe se naam van twee Griekse begrippe gevorm en beteken waarskynlik “leëkop” – ‘n evaluering van die waarde van haar belangstellings. ‘n Ander opinie is dat *Leoconoë* beteken, “blink verstand”, ‘n naam wat op haar serebrale benadering van die lewe dui.

39 *loqui* in die sin van leë, nuttelose woorde wat niks regtig verrig nie, spot dan ook met die voorafgaande styl waarin die klem eerder op die estetiese rykheid geval het.

die elisie *invida* na *aetas* ingewerk, dra by tot die voorbeeld van 'n kompakte, praktiese en doeltreffende *modus operandi*. Ook kan die woord *loquimur* uit die mond van die minnaar met dieselfde humor baie letterlik opgeneem word, sodat dit aandui dat die minnaar haastig is om die verhouding van 'n kognitiewe vlak na 'n meer fisiese vlak te skuif. Die boodskap van die gedig wat op een vlak 'n algemene filosofiese diskoers is, is op die vlak van die *persona amatoris* 'n voorstel aangaande die aard van 'n persoonlike liefdesverhouding.

Syndikus (1972:236) maak die opmerking dat liefdesbelewenisse vir Horatius ook aan die benutting van die onherhaalbare hede onderworpe moet wees, en dat dit sy ongeduld ontketen wanneer mense nie die begrip het om die teenwoordige te waardeer nie. So verduidelik Syndikus ook die onsensitiewe hantering van 'n meisiese skugterheid in *Odes* I.23.

Die argumente wat in ***Odes* I.23** gevoer word, beeld volgens kommentatore soos Nadeau (1987), Ronnick (1993), Bannon (1993) en Ancona (1994), “the intimidating aspect of the poet/lover’s persona”(Ancona, 1994:74) uit. Dit is hoogs interessant dat Horatius homself as spreker, volgens die siening van hierdie outeurs, in 'n moreel betwyfelenswaardige rol plaas. Hierdie intimiderende aspek van die *persona amatoris* is in Horatius se digitaal die minnaar wat 'n sekere voordeel bo sy beminde het (byvoorbeeld ervaring, ouderdom, selfvertroue) en dit gebruik om sy/haar beminde te manipuleer om in 'n verhouding met hom te tree. Die feit dat sodanige manipulasie nie ag slaan op die oorspronklike oortuigings van die beminde nie, of juis poog om daardie oortuigings te vernietig, is nie vir die minnaar 'n betekenisvolle oorweging nie.

In *Ode* I.23 probeer die minnaar sy beminde oortuig om nie van hom af weg te vlug nie. Voorts vergelyk hy haar met 'n jong bokkie wat gedurig naby haar moeder wil wees en, verkeerdelik, volgens die spreker, bang is om alleen die wêreld aan te durf. Dit is my oortuiging dat die argumente wat die minnaarspreker aanvoer om die beminde na hom toe te trek, rasideel beoordeel, onlogies is, en eerder die spreker se ware agenda blootstel as wat dit sy doel heilig. Hierdie siening word soos volg deur Ancona opgesom: “‘Reason’ allows the poet/lover the appearance of speaking from a dispassionate and uninvolved position, while in fact functioning as a kind of erotic

subterfuge, which masks an overpowering desire in the cloak of objectivity” (1994:74).

Die argumente wat die minnaar gebruik om Chloë van sienswyse te laat verander, is:

- (1) dat sy verniet bang is en hy glad nie so vreesaanjaend is soos wat sy dink nie; en
- (2) dat sy die feit moet aanvaar dat sy oud genoeg is “vir ‘n man”.

‘n Kompakte analise van die komponente van elkeen bring die werklike meriete van die argument aan die lig.

(1) Die argument dat Chloë se vrese ongegrond is

Die woord *vitas* (v.1) dui aan dat Chloë nie van die spreker onbewus is nie, maar doelbewus kontak met hom vermy. Sy het dus reeds ‘n besluit aangaande hom geneem. Dit beteken dat die gedig nie ‘n eerste uitnodiging is nie, maar ‘n poging om haar van haar besluit te laat afsien. Die houding van die spreker is dus reeds nie neutraal nie, maar toon alleen vanuit die gebruik van sekere argumente⁴⁰, die doel om die aangesprokene te manipuleer. Deur die vergelyking met ‘n jong bokkie te maak, toon die spreker sy interpretasie van Chloë se afsydigheid. Hy aanvaar dat vrees die rede daarvoor is, en dat dit ‘n (ongegronde) vrees vir die onbekende is. Die blaregeritsel, die windsuising en die skarrelende akkedissies wat die bokkie skrikmaak (vv5-7) is egter in die gedig nie onbeduidende verbygaande bagatelle nie. Nadeau (1987:778) volg Fraenkel (1967:73-75) se leidraad dat die gedig geen enigma is nie, en dat Horatius al die inligting wat nodig is om die gedig te verstaan, duidelik gee (1987:778). Hy onderskei onder meer die erotiese beelde in die tweede strofe (pp.779-780), soos wat Bannon (1993:220-222) en Ronnick (1993:155-157) ook

40 Die herkenbare komponente van ‘n basiese argument kom in die volgende voor:

Argument 1:

PREMISSIE 1: *vitas hinnuleo me similis, Chloë* (v.1)

PREMISSIE 2: *(atqui) non ego te tigris us aspera Gaetulusve leo frangere perseqor* (vv.9-10)

KONKLUSIE: *non sine vano / aurarum et silvae metu* (vv.3-4); *(tandem) desine matrem...sequi* (vv.11-12);

Argument 2:

PREMISSIE 1: *vitas hinnuleo me similis, Chloë, / quaerenti pavidam montibus aviis matrem* (v.1)

PREMISSIE 2: *nam seu mobilibus veris inhorruit / adventus foliis, seu virides rubum / dimovere lacertae, / et corde et genibus tremat* (vv.5-8) (met die interpretasie van Nadeau, 1987 en Bannon, 1993)

KONKLUSIE: *tandem desine matrem / tempestiva sequi viro* (vv.11-12).

oortuigend en uitvoerig doen. Quinn (1992:167) se houding omtrent vv.5-8, “the image of the fawn is now explored for its imaginative potential” lyk by vergelyking naïef en ietwat blind vir die middele van Horatius se kuns. Die feit dat daar wel seksuele implikasies by vv.5-8 is, hoef nie die bokkie te verskrik nie, maar plaas haar vrese in ‘n effens ander perspektief as dat dit totaal onbegronde is.

Om die bedreiging wat die spreker vir Chloë voorstel, te verminder, vertel hy haar dat hy nie gevaarlik is nie: *non ego te tigris ut aspera / Gaetulusve leo frangere persequor* (vv.9-10). ‘n Sprong word met hierdie stelling gemaak, omdat die stelling nie bewys word nie, alhoewel dit gebruik word om ‘n ander stelling te bewys (verwys na voetnota 40). Die stelling van vv.9-10 is slegs die spreker se woord teen Chloë s’n. Die beelde wat die spreker hier gebruik is ook nie doeltreffend gerusstellend nie. Quinn (1992:167) skryf “*non* negates the whole phrase”, maar die emosionele effek van die sin word meer deur die verskeurende wilde diere gedomineer as deur die grammatikaal funksionele invoeging *non*, wat in vergelyking, byna neutraal oorkom. Ancona (1994:73) brei uit oor die effek van individuele woorde in hierdie gedeelte: “Yet through the word order that embodies pursuit (*non ego te*) and similes of predatory animals, each made more emphatic with a modifier (*tigris / aspera* and *Gaetulus leo*), the poet/lover undercuts his reassurances”. Sy noem ook die feit dat *frangere persequor* uitgestel is tot die einde van die frase, waar dit ver van die negatief, *atqui non* verwyder is, sowel as die klem wat daarop val as gevolg van die posisie na die metriese pouse in die reël. Almal is faktore wat die “denial of predatory intent” ondermyn. Nisbet & Hubbard lewer spesifiek kommentaar op die klank van *frangere*, wat die geknars van beendere voorstel (1970:278). Ancona (1994:73) maak dit van toepassing op die self-belanghebbende *persona* in hierdie ode: “Perhaps we can now understand *frangere* as a powerfully evocative expression of the destructive component of a desire that requires a subordination of the other”. Haar opmerking dat die woord *frangere* as die klimaks van die gedig funksioneer, en ‘n veelvoud betekenis kan inneem, lig die sluier oor die spreker se werklike doel.

Realisties beskou, kan vv.9-10 geen grond wen as oortuiging nie, omdat dit ‘n hiperbool is en dus nie vergelykbaar is met Chloë se ervaring van haar werklike situasie nie. Alhoewel dit sinvol inpas by die metafoor van die bokkie, sluit dit nie weer by Chloë die meisie aan nie, en is daar geen ander soortgelyke, maar realistiese

verduideliking van die spreker se bedoelinge met die meisie nie. Chloë se vrees vir die spreker is nie gebaseer op 'n vermoede dat hy haar letterlik wil opvreet nie. Die argument van vv.9-10 is dus ongeldig.

(2) Die argument dat Chloë oud genoeg is vir 'n man

Die spreker berei die stelling van vv.11-12 voor in die bespreking van die bokkie in vv.5-8, waar dit, volgens Ancona se mening beteken dat: "...the lover precludes the response he presumably wants from [Chloë], namely, desire". Dit verklaar Ancona met 'n opsomming van die minnaar se grootste fout: hy beskou Chloë slegs as die voorwerp van sy begeerte, en gee haar nie erkenning as 'n agent van begeerte nie (1994:71). Daar is in die teks geen aanduiding anders as die spreker se uitspraak, dat Chloë inderdaad *tempestiva viro* is nie. Dit is trouens nodig om te vra wat bepaal of, en wanneer 'n meisie *tempestiva viro* is. Nadeau skryf dat Chloë nie gereed kan wees vir erotiese liefde as haar moeder as *pavidam* (v.2) beskryf word nie (1987:778). Hoewel daardie stelling aanvegbaar is, of telkens afhang van die betrokkenheid of relevansie van die moeder, is dit tog duidelik dat dit die spreker self is wat Chloë as *tempestiva* definieer.

Volgens die oënskynlike verloop van die minnaar se argument om hierdie gevolgtrekking te bereik, moet die staving vir sy standpunt die gevoelens van die bokkie wees, wat in strofe 2 geïmpliseer word. As 'n mens Ancona se kommentaar aanvaar dat by implikasie die beskrywing in vv.5-8 inderdaad net wensdenke was, bestaan daar in werklikheid geen staving vir die gevolgtrekking nie. Die minnaar se stelling dat Chloë *tempestiva viro* is, is nie op enige vorige stellings gebaseer nie, maar op 'n feit wat nie aan die leser bekend is nie, of nie in die gedig bestaan nie. Die leser moet dan aanvaar dat dit Chloë se ouderdom is wat aanleiding gee tot die minnaar se gevolgtrekking, maar die enigste aanduiding wat die leser omtrent Chloë se ouderdom het, is die feit van die minnaar se begeerte⁴¹. Ook Chloë se identifisering met die lente word deur die minnaar self gedoen, in 'n poging om sy eie begeertes as "die wette van die natuur" af te maak, en sy eie agenda te verskuil. Hierdie poging word egter ondermyn as 'n mens sien hoe die woorde wat die minnaar

41 "Chloë's 'readiness for a man' has been defined all along solely in relation to the interests of her would-be lover" (Ancona, 1994:73).

gebruik, bloot sirkelargumentasie is. Dit is daarop gemik om die situasie wat die minnaar begeer, en juis as “natuurlik” wil beskou, kunsmatig te skep. Die minnaar se begeerte is dus die hele impuls tot sy boodskap aan Chloë.

Hoewel die *persona* van die minnaar in **Ode I.25** tot ‘n groot mate dieselfde rol inneem⁴², is die kwessie van natuur- en seisoensgebondenheid anders by Lydia. Waar Chloë die seisoen van liefde ontwyk, hunker Lydia daarna, nadat haar “natuurlike” liefdesfleur al weg is. Albei karakters kleef aan jeug, maar waar I.23 skertsend geïnterpreteer kan word, omdat Chloë se moontlikhede op ‘n sekere vlak vir haar oop lê, is I.25 skreiend omdat dieselfde moontlikhede nie meer vir Lydia beskore is nie. Die hele gedig word deur die openingswoord *parcius* gedomineer, wat die gevolge van Lydia se naderende ouderdom opsom. Hierdie gedig, meen Ancona (1994:22), definieer die manlike en vroulike rolle deur te onderskei tussen die minnaar se posisie buite temporaliteit, en die beminde se eie temporaliteit. Hierdie onderskeid is dan ook die basis waarop die minnaar steun om die beminde te beheer.

Arkins (1983:161-171) meld Horatius se standpunt dat liefde en ouderdom nie in dieselfde lewenstrajek hoort nie⁴³: “...love is to be pursued by the young and avoided by the old”. Arkins verduidelik voorts die vergelyking met die seisoene. Die lente wat met die kleur groen gesimboliseer word, is die tyd vir liefde⁴⁴, terwyl die winter met die kleure wit en grys die dood en gedagtes rondom die dood inlei (1993:110). Tog toon die digter met hierdie vergelyking tussen die natuur en die mens, die groot verskil tussen die lewe van ‘n mens en die kontinuïteit van die natuur⁴⁵: Hoewel die mens se lewensfases met die fases van seisoene in die natuur vergelyk kan word, volg die natuur ‘n siklus waartydens sy haarself telkens vernuwe. Die mens het egter net een kans op lewe, en dit is liniêr. Lydia se voorspelde toekoms is ook meer

42 Horatius gebruik ironies die vorm van die *paraklausithyron* (Quinn, 1992:169), met die verwysing en personifiëring van die deur (v.4), die tekening van die jong manne wat klippies na Lydia se venster gooi (vv.1-2) en die lied van die *exclusus amator* (vv.7-8).

43 “In his poems about love one of Horace’s pervasive concerns is to establish the basic rule that nature, understood as the normal environment in which human beings live their allotted span, imposes a code of behaviour upon women and men. Specifically: each human being progresses through a single cycle of life, moving from childhood to youth to maturity to old age, and must adapt her or his behaviour in love to each particular phase” (Arkins, 1993:110). Boyle beskou hierdie fase-aanpassings as ‘n “universal law of nature” (1973:176).

44 Vergelyk die naam *Chloë*, (Χλόη) wat verwys na groen spruitsels (Nisbet & Hubbard, 1970:275).

45 Hierdie vergelyking word in vv.16-20 deur die teks self verduidelik.

ontstellend omdat sy 'n vrou is (Ancona, 1994:30). Ancona maak die stelling dat die idee dat liefde nie aanvaarbaar is buite 'n sekere lewenstydperk nie, aan 'n manlike visie behoort wat glo dat die vooruitgang van die vrou se liniêre bestaan die genietinge van liefde moet verbygaan en agterlaat (1994:30). Horatius lê klem op die feit dat sy 'n vrou is, deur die vroulike beelde *Thracio bacchante* (v.11) en *matres equorum* (v.14) te gebruik in die gedeelte van die gedig waar Lydia se reeds vervloë jeug beskryf word.

Die smalende houding teenoor ou vroue kom ook in III.15 en IV.13 in veel feller vorms voor, maar die mees ontstellende beelde in Lydia se geval, is in werklikheid hipoteses oor haar toekoms, waarteen die ode haar waarsku. Hoewel die gedig deurtrek is met persoonlike aanvalle⁴⁶, plaas Arkins die digter se houding tog in 'n versagtende perspektief: "...the anger is directed not so much against Lydia, upon whose behaviour Horace makes no moralising comment, as against the ravages time inflicts on a vulnerable woman who, like many human beings, does not accept the fact that old age should modify behaviour" (1993:112). Horatius spreek hom dus uit oor die situasie van die mens binne tyd – die groot relativeerder – vandaar die eksplisiete natuursimboliek in die finale strofe, wat Lydia se persoonlike vernietiging binne die konteks van 'n universele wet plaas (Boyle, 1973:177).

Die verskrikkende beelde van vv.9-20 domineer die gedig in intensiteit, maar hulle kan ook gesien word slegs as drogbeelde in die retoriek van die minnaar. Sy argumente berus wel op basiese, onveranderlike feite, maar die enigste aanduiding dat daardie feite op Lydia van toepassing is, is die vergroting *parcius*, wat slegs 'n neiging beskryf en geensins haar toekoms beslis nie. Dit is dus moontlik om te argumenteer dat die haglikheid van Lydia se toekoms 'n oordrywing kan wees. Met daardie beskouing, blyk dit dat die *persona* van die minnaar die skrikwekkende *scenario* wat hy in vv. 9-20 skets, tot sy eie voordeel gebruik om Lydia as minnaar te nader. Die metodes wat die spreker gebruik om sy beminde te verlei, kan effens humoristies gelees word, wanneer dit as die "oplossing", die ligter sy van hierdie sombere gedagteveld aangebied word.

46 Boyle noem die droë, swart humor in die eerste gedeelte en die venynige slae in die tweede gedeelte (1973:178).

Horatius se *persona* as minnaar plaas hom in die beste posisie om kommentaar te kan lewer op die effek wat die ouderdom het op Lydia se aantreklikheid as ‘n vrou. As potensiële minnaar van Lydia, is sy kommentaar op haar kwynende aantreklikheid (soos voorgestel deur die feit dat sy nie meer so gewild is soos vroeër nie [*parcius...*, v.1]) ‘n praktiese evaluering van die relevansie van haar ouderdom; die verhouding tussen ouderdom en beminlikheid. Die uitspraak van die evaluering word in die eerste twee strofes vervat, en gee ‘n onheilspellende prognose. Tog gebruik Horatius die *paraklausithuron* as konteks vir sy gedig, ‘n feit wat die toon van die gedig heelwat mag beïnvloed.

Horatius se woordkeuse “*parcius*” inkorporeer kompak die negatief, en laat die res van die sin toe om ‘n positiewe uitbeelding te wees van die *exclusus amator* wat voor die venster van sy *domina* staan. Dieselfde geld vir die negativerende *nec* (v.3), *prius* (v.5) en *minus et minus* (v.6). Hierdie sintaksis laat die leser toe om ‘n lewendige verbeeldingsprent van die tradisionele *paraklausithuron*-situasie te vorm ondanks die feit dat die spreker dit stel as iets van die verlede. Nadat die karakters geplaas is, maak die direkte rede “*me tuo longas pereunte noctes, / Lydia, dormis?*” (vv.7-8) die aksie lewendig. Dit dien as agtergrond wat Lydia se huidige lewensfase betref, maar is ook in ‘n sekere sin die boodskap wat die spreker aan Lydia wil oordra.

Invicem (v.9), die wendingspunt van die gedig, plaas alles wat voorafgegaan het in ‘n verledetydsruimte, maar terselfdertyd is alles wat volg in die toekoms geleë. Die tragiese toekoms wat volgens die spreker vir Lydia voorlê, vestig meer die aandag dáárop as op die gedeelte vóór *invicem*, alhoewel nie een van die twee gedeeltes die hede behandel nie. Die hede – waarbinne die boodskap aan Lydia oorgedra word – word vervat in die kontinuïteit binne woorde soos *parcius* (v.1), *prius* (v.5), *minus et minus* (v.6) en *iam* (v.6). Hierdie woorde gee te kenne dat die situasie al sedert sy aanvang verander het, maar dat daar nog progressie verwag kan word. Daardie moontlikheid vir progressie is die hele doel van die ode. Die betekenis van *invicem* en van die groue voorspelling wat die minnaar aan Lydia maak, verduidelik ook dat hy deur haar verwerp is. Die woord bevat ook die idee dat Lydia voor ‘n *quid pro quo* situasie staan; dat die voorspelling nog getemper kan word as sy haar verwerping van die minnaar heroorweeg. Met sulke onredelike argumentering dryf Horatius weereens die spot met sy geskepte karakter, en toon hy hoedat die gedig in werklikheid nie ‘n

hoongedig is nie, maar 'n lewendige, nuwe (hoewel ongalante) *paraklausithuron* is. Die direkte rede in vv.7-8 is dus woorde nie net in die mond van 'n naamlose *iuvenis protervus* nie, maar van Horatius se minnaars*persona*.

Die *paraklausithuron*-karakter van die gedig word egter eers besef wanneer die gedig heeltemal deurgelees is en kan dus gesien word as uitstekende manipulerings deur die minnaar van die beminde. Eers nadat hy haar daarop wys dat sy 'n skreiende toekoms instaar, bied hy haar nog een uitweg, naamlik om hom weer te aanvaar. Ons sien dus hoe Horatius hier deur middel van sy *persona* 'n humoristiese tafereel op die filosofiese feite (of sieninge) van die natuurgebondenheid van die mens en die temporaliteit van die vrou bou; en 'n houding inneem – sowel in sy erns as in sy humor – wat op die *carpe diem* prinsiep gefundeer is.

V DIE *PERSONA* VAN DIE SIMPOSIARG

Soos in ander lewensfere, het die samekoms van vriende, die Griekse *simposion*, sy eie rituele vereistes gehad. Hierdie rituele vereistes het natuurlik aan die simpotiese gedig ook sekere vereistes gestel, wat by die Griekse tradisie in die simposiumgedig ontwikkel het, en in die Romeinse simposium nageboots is. Die ou, Grieks-geërfde voorbeelde het egter vanselfsprekend nie die Romeinse kultuur bedien nie en geen oorspronklikheid is daar ingevoeg nie. Die digkuns van Homeros word byvoorbeeld sterk deur Philodemus vir sy *patronus*, L. Calpurnius Piso aanbeveel, maar die ware simpotiese digkuns (“the poetry of pleasure and love”) het nie in ‘n Romeinse vorm bestaan nie¹. Dit was eers met die beweging na *elegantia*, wat Cato sonder sukses probeer verhinder het, wat die *convivium* in Rome ontstaan het. ‘n Romeinse *patronus* sou dikwels sy lofdigter na so ‘n byeenkoms saamneem om verse te komponeer. Namate *elegantia* die status van ‘n benydenswaardige sofistikasie aangeneem het, het die digter se dienste by die *convivium* meer en meer algemeen geword, totdat gedigte spesifiek vir die simposia van sekere belangrike gashere geskryf is (Murray, 1993:94).

Dit is egter nie die geval by Horatius se **Ode I.27** nie. Murray noem dat I.36 sekerlik aan Horatius vir die doel van ‘n *cena adventicia* opgelê is, maar in I.27 “the problem of occasion of performance is subordinate to the deliberate attempt to evoke the image of sympotic performance” (1993:94). Horatius skryf in die eerste plek vir sy lesers oor die simposium, en sy gedig verwys nie na ‘n ander geleentheid wat by wyse van gedig gevier word nie. Tot hierdie doel wend Horatius ‘n buitengewone narratiewe tegniek in sy liriek aan. Die digter plaas homself in die posisie van die simposiarg, en bou sy gedig op na aanleiding van ‘n antieke simpotiese gedig van Anakreon. In die gedig van Anakreon gee die “König eines Symposions” (Syndikus, 1972:257) voorskrifte vir hoe daar by die simposium opgetree moet word. Dit stem ooreen met

1 Volgens Murray het die digkuns wat in Horatius se leeftyd by die Romeinse *convivium* aanvaar is, slegs uit epiese lofprysings van vorige geslagte bestaan. Aulus Gellius het vertel dat hy as jongman ‘n *cena* bygewoon het waar slegs Griekse liederes gesing is. Sommige van die Griekse gaste het toe die retor Antonius Julianus aangeval daarvoor dat daar geen liederes van dieselfde soort in Latyn bestaan het nie. Julianus het hom alleen op ‘n paar Romeinse liefdesliederes kon beroep (Murray 1993:92-93).

die maning waarmee ode I.27 open, hoewel die verskillende leeftye en noodwendig verskillende style van die twee digters, verskille in toon verteenwoordig.

Om die ervaring van die simposium so lewendig moontlik voor te stel, en die potensiaal van die *persona* dus ten volle te benut, gebruik Horatius in hierdie gedig 'n dramatiese monoloog (West, 1995:124). Dit is 'n tegniek waarby daar net een spreker is, maar 'n sterk mimetiese element die veronderstelling van interaksie met meer persone skep (Syndikus, 1972:259). Die gedig begin met 'n aanhef aan 'n groot groep mense, onder wie die gemoedere hoog loop voordat Horatius hulle vriendelik betig. Die geraas van mense wat stry word deur die harde klanke in die woord *rixis* (v.4) hoorbaar gemaak, asook in die skets wat Horatius in die eerste twee strofes daarstel. Soos in Anakreon se gedig, maan Horatius as simposiarg die simposiumgangers in vv.1-8 tot orde en vrede. Die dialoog wat in vv.10-24 gevoer word, begin weliswaar nie met 'n vraag nie, maar 'n voorstel (*dicat Opuntiae / frater Megyllae, quo beatus / vulnere, qua pereat sagitta*, vv.10-12), tog verwag die leser 'n antwoord, waaraan die stilte vóór *cessat voluntas* (v.13) op 'n oorspronklike wyse heeltemal voldoen. Die breuk tussen die twee strofes (vv.12-13) gee dieselfde onbepaalde pouse as wat 'n mens ervaar wanneer iemand op 'n vraag swyg. Die lengte van die swye is onbekend en 'n sekere spanning word daarmee by die leser gewek. Uiteindelik word die spanning deur die vraer van die vraag verbreek, met 'n verduideliking van dit wat die leser nie kan sien nie, naamlik dat die *frater Megyllae* nie die uitdaging van die vraag wil aanvaar nie. *cessat voluntas?* dien eerstens die doel om die gesprek in die gepaste register natuurlik te laat vloei en tweedens lig dit die leser in dat die *frater Megyllae* aangetoon het dat hy nie graag sy geheim wil onthul nie. Horatius illustreer hier, soos elders, sy buitengewone vermoë om fiktiewe karakters soos lewende persone voor te stel.

Die dialoog gaan voort met die simposiarg se tweede beroep op die seun om die naam van sy vriendin bekend te maak (vv.13-18). Hierdie keer word die antwoord gefluister, waarvoor die pouse in die geskrewe teks 'n spitsvondige vertolking is. Selfs sonder die leestekens is daar 'n reuse toonverskil tussen *age, / depone tutis auribus* (vv.17-18), waar die simposiarg byna tergend die seun van sy betroubaarheid verseker, en *a miser, quanta laboras in Charybdi...* (vv.18-19) 'n uitroep van skok, waarin hy humoristies daardie selfde belofte van betroubaarheid verbreek. So 'n

verskil in toon skep 'n pouse indien nie in die werklike teks van die gedig nie, dan wel in die leser se ervaring daarvan.

Syndikus (1972:258) noem, as elemente wat Horatius gebruik om die teks meer lewensgetrou te maak, die imperatiewe: *tollite* (2), *prohibete* (v.4), *lenite* (v.7), *remanete* (v.8), *age* (v.17) en *depone* (v. 18) en die vrae wat hy vra: *vultis severi me quoque sumere / partem Falerni?* (vv.9-10), *dicat Opuntiae / frater Megyllae, quo beatus / vulnere, qua pereat sagitta* (vv.10-12), *cessat voluntas?* (v.13), *quicquid habes, age, / depone tutis auribus* (vv.17-18) omdat dit die ander karakters direk betrek en hulle aan die lesers voorstel². Verder noem Syndikus ook die uitroepe³ kort sinne⁴; ongelykmatige kola⁵, sterk enjambemente⁶ en 'n "Auseinanderfallen des Vers- und Satzrhythmus" as kenmerkend van hierdie spreekwyse.

Horatius boots ook die tematiek van die antieke simpotiese gedig na: Syndikus meld onder meer dat die voorbeeld van 'n jong man wat die naam van sy minnares verswyg, binne die topos van die gedig 'n tipiese onderwerp is (1972:260). Garrison (1991:242) noem dat mans nie binne die styl van die simpotiese gedig op vroue van hul eie sosiale stand verlief geraak het nie. Horatius terg dus nie net Megylla se broer in vv.10-24 nie, maar hy spot ook met die formules van die genre wanneer hy die liefde eers in tipiese terme omskryf (*quo beatus vulnere, qua pereat sagitta*, vv.11-

2 Hoewel die *frater Megyllae* glad nie in die gedig praat nie, weet ons reeds uit Horatius se monoloog dat die karakter jonk is (*puer*, v.20); dat die seun naïef glo sy geheim sal veilig wees in "*tutis auribus*" (v.18), dat hy skaam is (*cessat voluntas?*, v.13; *erubescendis*, v.15) en moontlik onder beheer van die meisie is (die oordrywing *quanta laboras in Charybdi...expediet Chimaera*, vv.19-24).

3 *a miser, / quanta laboras in Charybdi, / digne puer meliore flamma! quae saga, quis te solvere Thessalis / magnus venenis, quis poterit deus? / vix inligatum te triformi / Pegasus expediet Chimaera*, vv.18-24.

4 *Natis...est* (vv.1-2); *vino et lucernis...discrepat* (vv.5-6); *impium...clamorem* (vv.6-7); *cubito...presso*, v.8; *vultis...Falerni*, vv.9-10; *cessat voluntas*, v.13; *non...mercede*, vv.13-14; *quicquid habes, age...auribus* (vv.17-18).

5 *Natis in usum laetitiae scyphis pugnare Thracum est: tollite barbarum morem verecundumque Bacchum sanguineis prohibete rixis* (vv.1-4);
vultis severi me quoque sumere partem Falerni? dicat Opuntiae frater Megyllae, quo beatus vulnere, qua pereat sagitta. cessat voluntas? non alia bibam mercede (vv.9-12); ens.

6 Vv.1-2, 2-3, 5-6, 6-7, 9-10, 10-11, 11-12, 13-14, 15-16, 21-22, 23-24.

12)⁷ en dan maak asof dit ‘n gruwel is dat die seun op ‘n Griekse *hetaira* verlief is (vv.18-24). Die name *Charibdis* en *Chimaera*, wat ook elders aan Griekse *hetairai* gegee word (West, 1995:127), herinneer terselfdertyd aan die Homeriese inhoud van die vroeë simposium⁸ wat, soos ook gereflekteer deur Horatius se *saga...magus Thessalis venenis...* (vv.21-22) ‘n voorliefde vir die tema van liefdestowerkuns gehad het.

Met die doel om die ware vrolikheid van ‘n simposium aan sy lesers tuis te bring, maak Horatius in hierdie gedig ook meer as gewoonlik gebruik van humor. Die woorde *quicquid habes* (v.17) is ‘n aanhaling uit Catullus 6.15 (Garrison, 1991:242). In Catullus se gedig word die woorde uitgespreek terwyl die spreker voorhou dat hy niks weet van ‘n sekere liefdesverhouding nie, maar in werklikheid van plan is om die storie wyd en syd te verkondig. In Horatius se gedig gebruik die simposiarg dieselfde woorde wanneer hy Megylla se broer uitvra omtrent sy liefdesverhouding. Die assosiasie wat die woorde met die Catullus-gedig het, veronderstel dat Horatius reeds die antwoord op sy vraag weet. Dit plaas in hoër reliëf die humor by die hiperboliese “Pindariese”⁹ uitlatings van vv.18-24.

‘n Opvallende tema in die gedig, is die verwysings na Griekse of Oosterse konsepte, en die kontras daarvan met konsepte wat suiwer Romeins is. Dié bipolariteit kom voor in die gebruik van sekere woorde wat wedersyds bepaalde kulturele assosiasies oproep, byvoorbeeld *scyphis* (v.1), *Thracum* (v.2), *Bacchum* (v.2), *Medus acinaces* (v.5), *cubito...presso* (v.8), *severi... Falerni* (v.9), *Opuntiae Megyllae* (vv.10-11), *ingenuo* (v.16), *Charybdi* (v.19), *Thessalis venenis* (vv.20-21), *Pegasus* (v.24), *Chimaera* (v.24). Die verwysing na die geveg tussen die Lapite en die Kentoure in vv.1-2, neem die simposiarg se aanhoorders terug na die negende metoop op die suidekant van die Parthenon, waar ook die *acinaces* (binne die Parthenon) as deel van ‘n herdenking van die Persiese oorlog te siene is (West, 1995:126). Terselfdertyd herinner hierdie mitiese name aan Homeriese temas, en is dit volgens West vir die

7 Syndikus (1972:258) noem dit ‘n tipies elegiese antitesis, wat die erotiese spraak van die tyd was.

8 Garrison (1991:242) gee aan dat *Charibdis* ‘n bekende simbool vir inhaligheid is, veral met verwysing na ‘n *hetaira*.

9 Hierdie effens disrespekvolle gedrag van Horatius teenoor die statige Pindaros, weërspeël ‘n ondeunde waagmoed wat ‘n fyn uitbeelding is van die gees van die simposium.

simposiarg ook 'n manier om erkenning te gee aan die intellektuele pretensies van sy jong gehoor (1995:126). Dit is ook waar van die formule *quae saga, quis... magus...quis poterit deus?* wat Horatius in *Odes* I.12 ook gebruik¹⁰, maar wat oorspronklik uit Pindaros se tweede Olimpiese ode kom (Page & Rouse, 1915:18-29).

Die simposiarg se gevoel teenoor die vreemde kulture, is duidelik afkeurend: *pugnare* (*Thracum est*) (v.2), *barbarum morem* (vv.2-3), *acinaces* – 'n oorlogsimbool (v.5), *impium*, wat volgens die verloop van die sin na die Persiese kultuur verwys (v.6), *Opuntiae frater Megyllae* (v.11), waaruit dit duidelik blyk dat Megylla wyd bekend is; *vulnere* en *pereat sagitta* (v.12), wat, alhoewel hulle metafories gebruik word, tog konsoneer met die ander oorlogsbeelde¹¹, en, hoewel dit met humor aangebied word, die uitbarsting *a miser, quanta laboras in Charybdi...Pegasus expedit Chimaera* (vv.18-24). Die simbole vir Rome word daarteenoor as wenslik voorgestel: *natis in usum laetitiae* (v.1), *verecundumque Bacchum* (v.3), *Falerni* (v.10)¹², *ingenuoque* binne die konteks van die sin (v.16). Ook die uitleg van strofes 1 en 2 stel die twee oriëntasies teenoor mekaar: vv.1-2 tot voor die *caesura* keer die verkeerde optrede af; v.2 nà die *caesura* tot v.4 stel die korrigerende optrede. In v.5 skei die *caesura* die “Romeinse” en die “Oosterse” eienskappe, en die “verkeerde” en “korrekte” gedrag word onderskeidelik in vv.5-6 en 7-8 behandel.

Die voorkeur wat die spreker het vir Romeinse gewoontes eerder as Grieks/Oosterse gewoontes, het, eerstens vanuit die feit dat die spreker simposiarg is, betrekking op die aard van die simposium, en tweedens omdat hy steeds digter is, betrekking op sy simpotiese digkuns. Dit is tot hierdie doel wat Horatius moeite doen om die simposiarg en die simposium soos wat sy lesers hulle ken, getrou na te boots. Die simposiarg wat Horatius in sy gedig voorstel moet al die aspekte van die oorspronklike Griekse simposion dek. Die gedig wil daarop klem lê dat 'n eie simpotiese kultuur vir Rome wel moontlik is; een wat Romeinse gode en Romeinse gewoontes as hoeksteen het. Die simposiarg wat Horatius voorstel, verskil dus van die Griekse prototipe en eis vir hom en sy mense 'n onafhanklike plek by die

10 *quem virum aut heroa lyri vel acri / tibia sumis celebrare, Clio? / quem deum?* (vv.1-3).

11 Die woorde (*pugnare* [v.2]), *sanguineis* (v.4) en veral *clamorem* (v.7), is onmiskenbaar militêr.

12 Hierdie wyn word in Plinius se *Naturalis Historia* 14.62 as die mees hooggeagte wyn van sy tyd beskryf (Page, T.E. et al., 1945:226-229).

meesters. Hierdie *persona* funksioneer hier as metafoor vir Horatius as digter van 'n Romeinse vorm van die genre. Sy simposiarg dra die genre oor vanaf 'n Griekse erfenis na 'n Romeinse besitting.

Met die agtergrond van die nuwe Romeinse simpotiese digkuns, kyk die leser anders na die name *Charybdis* en *Chimaera*, en die simposiarg se waarskuwing teen so 'n vrou (vv.19-24). As hierdie name inderdaad as simbole van die Griekse vorm van die kuns geles kan word – en hulle kan beslis nie as Romeinse kultuurbeelde staan nie – mag dit ook 'n waarskuwing vanuit die mond van die digter wees teen die maklik verswelgende mag van 'n ouer, meer gevestigde kultuur. 'n Nuwe kultuur moet gedurig daarteen waak om nie eenvoudig die ouer kultuur na te boots nie, maar werklik iets in eie reg te skep. 'n Mooi teenvoorbeeld, wat die Romeinse vorm van die digstyl konkretiseer, is die beeld *Falerni* (v.10). Soos wat Horatius gereeld wyn met digkuns vergelyk (*Odes* I.18, I.20 en I.38), gee hy ook hiermee te kenne dat die Romeinse weergawe van die simpotiese gedig nie net aanvaarbaar is nie, maar voortreflik is.

Dit verduidelik ook die eienaardige gebruik van die openingswoord *natis* (letterlik “gebore”) vir 'n mensgemaakte voorwerp. As Horatius dan as simposiarg die nuwe, Romeinse simpotiese digkuns voorstel, en die wyn met goeie gehalte digkuns vergelyk word, behoort die drinkbekers ook metafories geles te kan word. Dit is dan eienaardig dat, indien die drinkbekers waarna *natis* verwys saam met die simposium as 'n metafoor vir die simpotiese digkuns geles sou word, Horatius die Griekse woord *scyphis* gebruik eerder as 'n oorspronklik Latynse woord. Hy kwalifiseer egter die Griekse woord deur by te voeg (*scyphis*) *natis in usum laetitiae* (v.1), wat die eerste manier is waarop hy die nuwe Romeins-gebore simpotiese digkuns identifiseer. *Natis* het dus dieselfde doel as *ingenuo* in v.16, naamlik dat dit iets beskryf wat vanuit oorsprong aan 'n sekere omgewing behoort. Dit som die gedig as geheel op en laat ook by die leser die gedagte dat *natis* iets beskryf wat tog lewe – anders as 'n ou konvensie wat nie meer verander nie, en geen funksionele waarde meer het buiten die tradisie wat dit onderhou nie. Horatius se simpotiese digkuns is pas gebore en vreugdevol (... *in usum laetitiae*, v.1). Die woordkeuse is dus glad nie onvanpas nie.

Die simposiarg/digter identifiseer die nuwe simposium verder met die volgende frases en woorde: *natis in usum laetitiae* (v.1), *verecundumque Bacchum* (v.3), *vino et lucernis* (v.5), *sodales* (v.7), *cubito remanete presso* (v.8), *Falerni* (v.10). Dit wil sê, ‘n lighartige, tog geordende byeenkoms. Die fyn humor in die woordspeling *severus* (v.9)¹³ verleen ook ‘n sweem van ontwikkelde kultuur, teenoor die onverfyndheid wat deur *barbarum morem* in die tweede versreël, oorgedra word.

Die lighartige wyse waarop die simposiarg die broeiende geveg tot orde en vrolikheid bring, skets die progressie wat Horatius in die nuwe simpotiese digkuns wil inlei. Die toon van die gedig begin intens, wanneer die simposiarg in die situasie ingryp. Dit word gevolg deur die tergende spel van vv.9-18, en die gemimiseerde ontsteltenis (vv.18-24) wat die komiese hoogtepunt van die ode vorm. Die vrolike gelag wat geïmpliseer is, balanseer dan die woedende geskree en geveg aan die begin (Syndikus, 1972:259-60). As toepassing op die digkuns self, beteken dit dat Horatius ‘n nuwe, Romeinse digterlike standaard vir die simpotiese gedig instel. Anders as Anakreon, wat himnes by die simposion wou invoeg, lei Horatius op Hellenisties-Romeinse wyse, ‘n helderder, vroliker stemming by die simpotiese digstyl in (Syndikus, 1972:260). As “simposiarg” neem hy self die leiding en bring hy die genre op die been met behulp van ‘n plesierige gesprek oor die liefdesbedrywighede van individuele Romeinse “deelnemers”.

Die simposiarg in *Odes I.37* stel die geleentheid oop deur sy aanhoorders op te roep tot feesvieringe nà die dood van die koningin Kleopatra. Die aanhef van die gedig herinner aan Alkaios fr. 323 – ‘n triomfgedig waarin die digter ook aankondig dat die tyd reg is vir feesviering (wyn en vroue [Edmonds, 1922:348-349]). Die rede wat Alkaios vir jolyt aangee, is die dood van die tiran Myrsilos (West, 1995: 182). Deurdad Horatius met die vorm van sy gedig doelbewus die herkenbare verwysing na die antieke digter maak, bou hy ‘n implisiete vergelyking tussen Myrsilos en

¹³ West skryf dat die Latynse woord *severum* met betrekking tot ‘n wyn beteken “dry and powerful” en meer dikwels in ‘n morele sin gebruik word, waar dit “streng” beteken en gereeld op geheelonthouers toegepas word. Dit is volgens West die spreker se speelse manier om te waarsku dat hy hom van die wyn gaan onthou indien die geraas nie ophou nie (1995:127).

Kleopatra in sy gedig in. Albei was as gevolg van hulle mag, bedreigings vir groot state¹⁴ en albei is in 'n mate beskou as regeerders wat hulle mag misbruik het.

Die klem is in die eerste strofe op die simpotiese aspek van die gedig, met spesifieke Romeinse verwysings soos byvoorbeeld, *Saliaribus* (v.2) en *pulvinar deorum* (v.3)¹⁵ (Fraenkel, 1957:159). Hendry voer ook aan dat Alkaios se gedig 'n private simposium gedenk en dat dit die leser lei om Ode I.37 ook as 'n private geselligheid te benader (1992/3:141). Dit bevestig dat die spreker self die gasheer en simposiarg is. Soos Alkaios, begin Horatius se simposiarg hier met 'n jubelende gesindheid, maar dit word nie end-uit gevoer nie. Volgens Syndikus kan 'n mens van die onklaar fragment van Alkaios die voortsetting van 'n wraakgedig verwag (1972:332). In teenstelling daarmee behandel Horatius in sy vertelling van die laaste gebeure voor Kleopatra se dood (vv.21-32), met waardering, die koningin se karakter. Dit is opvallend dat Horatius binne die topos van 'n triomfgedig soos dié van Alkaios, heeltemal van die oorspronklike oproep tot vrolikheid afdwaal, die tema van die gewonne oorlog agterlaat en by die sterwe van die groot Romeinse vyand vassteek (Syndikus, 1972:335). Deurdat Horatius wegbeweeg van die oorspronklike triomfgedig, maak hy die gedig los van sy Griekse rokspante, en word dit Horatius se nuutskepping. Dit is in 'n sekere sin ook die einde van die werk van die simposiarg in die gedig, omdat tradisionele vorme deur meer humanitêre beskouings vervang word. In 'n ander sin, is daar weer 'n ander soort triomf wat deur die simposiarg "gevier" word.

Vanaf v.6 tot die einde van die derde strofe word Kleopatra in baie sterk terme bespreek. Die ekstreme beelde wat die simposiarg gebruik om hom teen Kleopatra uit te spreek, verteenwoordig egter 'n eensydige sienswyse¹⁶. Soos wat enige woordkunstenaar met Horatius se opleiding sou weet, is 'n eensydige standpunt nie oortuigend nie. Vv.6-12 is dus waarskynlik nie die mening wat Horatius uiteindelik onderskryf nie, maar eerder 'n tekening van hoe die massas van Rome die vyandige

14 Die woorde *regina dementes ruinas / funus et imperio parabat* (vv.7-8) illustreer die tiranniese beeld wat Kleopatra binne die konteks het.

15 *Pede libero pulsanda tellus* (vv.1-2), meen Hendry (1992/3:137-138) is verder 'n aktiwiteit wat met die *Salii* geassosieer word, en *sodales* (v.4) roep die woord *sodalitas* in herinnering, waarmee die broederskap van die jonger Saliese priesters binne die skool van die *Salii* bekend gestaan het.

16 Farron (1979/80:28) skryf: "The first half [of the poem] is exactly what one would expect in a work of propaganda from a literary culture that believed in the existence of totally evil people".

koningin beskou het, en beslis 'n nabootsing van Augustus se afbrekende propagandaveldtog teen Antonius en Kleopatra. Dié verskomentaar, wat aan satire rand, bevat sekere blatante onwaarhede om die onregverdigheid van propaganda uit te beeld. Syndikus dui byvoorbeeld aan dat die aantyging dat Kleopatra Rome wou oorneem (*dum Capitolio / regina dementes ruinas, / funus et imperio parabat* [vv.6-8]) op geen historiese feite gebaseer is nie¹⁷. Ook die beskuldiging *contaminato cum grege turpium / morbo virorum* (vv.9-10) moet gesien word teen die agtergrond waarvan Octavianus gedurende die jare van skeiding met Antonius, vir hom en Kleopatra as die beliggaming van die slegste eienskappe van die Ooste verafsku het (Syndikus, 1972:337). Nog 'n bewys dat Horatius inderdaad die houdings van Augustus se propaganda naboots, is die feit dat Kleopatra in hierdie gedeelte streng volgens die offisiële taalregulasies van die propaganda bespreek is, soos byvoorbeeld dat daar nooit na Kleopatra op haar naam verwys word nie. Sy moes in Augustus se propaganda as *regina* (v.7), *mulier* (v.32) of *illa* bekend staan (Nisbet & Hubbard, 1970:412-413)¹⁸. Antonius se naam word ook volgens die reëls van die propaganda, heeltemal verswyg (Syndikus, 1972:336).

In die quasi-propagandistiese ophemeling van Augustus in vv. 12-21, word Kleopatra met duiwe en met 'n haas (v.18) vergelyk. DeForest (1988/9:168-169) meen dat vv.17-21 die oorgang is tussen die twee uitbeeldings van Kleopatra (vanaf besope, maghonger koningin na die edele leier wat met 'n Stoïsynse trots haar eie lewe neem). Sy argumenteer ook dat die duif en die haas simbole is vir plekke in Kleopatra se verlede. Dit kan ook gesien word dat so 'n vergelyking, as uitbeelding van 'n oorwinning oor Kleopatra, meer die lig op Octavianus as op Kleopatra werp. Die duiwe en die haas is net beelde wat gebruik word, soos die valk en die jagter, om die aksies van *Caesar* (v.16) – die uitgestelde onderwerp van *minuit* (v.12) – te beskryf. Die plasing van *velut* (v.17) langs *remis adurgens*, en *accipiter*, wat albei na *Caesar* (v.16) verwys, gevolg deur *molles columbas aut leporem citus / venator...* (vv.18-19) maak die vergelyking eenvoudig en duidelik. Die houding wat die *persona* hier

17 “Und wenn Vers 6 ff. davon gesprochen wird, die Königin – für römischen Ohren an sich schon ein schlimmes Wort – habe den Untergang Roms gewollt, so ist das wohl keine geschichtliche Tatsache” (1972:336).

18 Die woord *dementes* (v.7) herinner aan Cicero se aantygings van geestesversteurdheid teen sy opponente. *Funus* is ook deur Cicero gebruik om 'n nasionale ramp te beskryf en *monstrum* was 'n gewilde woord in oratoriese invektief (Nisbet & Hubbard, 1970:413).

inneem is steeds triomfantelik, soos Anakreon se simposiarg nà die dood van Myrsilos, maar slegs die feit dat Kleopatra anders voorgestel word as in vv. 6-12, stel ook haar teenstaander in 'n ander lig.

Die woorde *veros timores* (v.15) bewys Kleopatra se menslike broosheid, terwyl dit Octavianus uitbeeld as die Nemesis wat Kleopatra tot 'n laat stadium buite rekening gelaat het. *Volantem* (v.16) en *remis adurgens* (v.17) stel 'n jaglustigheid voor wat in die vergelyking van hulpelose diere en hul kragtige agtervolgers, 'n sweem van nuttelose wraaksug kry. Octavianus figureer beslis as 'n held in vv.15-21, maar veral nà die lees van die laaste drie strofes, blyk die vurige drif waarmee hy Kleopatra vervolg (soos in die jagtonele uitgebeeld) onredelik te wees, omdat daar geen bewyse is dat Kleopatra inderdaad die Romeinse ryk wou vernietig het nie¹⁹. Die weerspreking tussen die triomfantelike houding van die spreker en die bejammerenswaardige lot van Kleopatra wek by die leser twyfel oor die spreker se werklike opinie.

Die jagmotief van vv.15-21, kulmineer in vv.20-21 in die uiteindelijke vangs en inhegtenisname van die *fatale monstrum*, 'n oordrewe term vir 'n persoon wat kort tevore met 'n hulpelose duif of hasie vergelyk is. Kleopatra word 'n *fatale monstrum* genoem slegs wanneer Octavianus se doel met haar (*daret ut catenis*) in 'n doelsin uitgespreek word, sodat dit deel vorm van die digter se bekendstelling van Octavianus se houding jeens haar. Die gevoelloosheid van die uitdrukking word subtiel in konteks geplaas deur die vroulike voornaamwoord daarnaas: *quae* (v.21). Waar *fatale monstrum* neutrum is, en nie aan die werklike mens gekoppel is nie, maar net aan 'n naamlose bedreiging, bring *quae* die leser skielik tot die besef dat hier oor 'n mens gepraat word, en identifiseer die leser in 'n mate vir die eerste keer met die karakter. Die effek van die voorbeeld van prooidiere versag nie soseer die leser se houding teenoor Kleopatra as wat dit die leser se houding teenoor Octavianus kleur (behalwe om te toon dat sy die agtervolgde was en Octavianus die aanvaller).

¹⁹ Hoewel dit nie in Horatius se gedig gemeld word nie, meen West (1995:184) dat daar bewyse daarvoor in die Donasies van Aleksandrië (34vC) is, waar dit amptelik aangekondig word dat Kleopatra se seun Caesarion die seun van Julius Caesar is en terselfdertyd dat Egipte, Siprus en al die Romeinse streke in Asië aan Caesarion, Kleopatra en haar drie kinders by Antonius gegee moet word. Tog gee West toe dat die voorstel dat Kleopatra die kapitoel wou vernietig, 'n oordrywing is.

West (1995:188) vra die vraag waarom ‘n “hofdigter” soos Horatius Kleopatra op elke manier as ‘n aartsvyand beskryf en dan skielik omswaai en die toon van sy gedig verander na ‘n erkenning van die innerlike krag en waardigheid wat Kleopatra selfs in oomblikke van doodsangs toon. ‘n Antwoord is dalk in Fraenkel se mening te vind:

“The magnanimity with which the defeated queen is extolled should not be taken as an isolated phenomenon. It springs from that deep respect for dignity in man’s behaviour which the Greeks, though they did not, of course always practise it, at any rate held up to themselves as an ideal. And as an ideal it took root in the Roman mind, whose hardy, if somewhat dry, nature proved fertile for the growth of some of the finest plants from the garden of Greek ethics. The rulers of the *orbis terrarum* came to recognize that you ought not to humiliate your defeated enemy, and that by trying to degrade him you will in fact degrade yourself” (1957:160)²⁰.

Inderdaad noem West die “generous and typically Roman streak in Horace whereby he admires an enemy who suffers death bravely” (1995:188). Om sy agting vir Kleopatra as ‘n edele leier uit te druk, plaas Horatius ook die hele ode in die verhewe “Pindariese” styl (Syndikus, 1972:333-334, 336)²¹.

Horatius se gedig, anders as wat dié van Alkaios impliseer, beweeg dus in ‘n heel ander stemming in as waarmee dit begin. Syndikus lewer die kommentaar dat daardie beweging weg van die feestelike opening nie die fees negeer nie (Syndikus, 1972:339), maar dit beslis in ‘n ander lig plaas. Horatius se liriese siening gee ‘n

20 Macleod (1982:374) noem dat, waar Alkaios en Horatius se gedigte albei die oorwinnaar besing, hulle verskillende hanterings van die betrokke oorwinning toon. Horatius weier om op die dood van die vyand Kleopatra te roem, op watter punt sy gedig dus Alkaios se tradisie verlaat om ‘n meer humanitêre dokument te word.

21 Dit is Commager se opinie dat Kleopatra self deur die loop van die verhaal verander: “Yet, not until her defeat does Cleopatra become formidable; it is the change in her character that is responsible for our respect...Intoxicated hopes have sobered into a meditated draught; by embracing reality she has overtopped her lofty illusions” (1963:93). Hy wys hoe individuele woorde Kleopatra se vordering natrik: *nec reparavit* (v.24) nà die similië in die tweede helfte van die gedig, beteken volgens Commager “she abandons her dreams of conquest”, omdat sy in v.8 *funus parabat imperio*. Commager merk verder dat “*Deliberata* (29) “repudiates her previous fantasies while austere negations (*nec muliebriter, nec reparavit*, culminating in *non humilis*) reflect upon her former indulgence (1963:92-93). Macleod (1982:374) noem die feit dat Kleopatra respek afdwing deur “soos ‘n man” te sterf.

menslike diepte aan hierdie gedig, wat West bestempel as “a truly humane document for its realization of the inner drama of Cleopatra”²².

Vanaf die woord *quae* in versreël 21 pas die gedig glad nie by die intense Homeriese viering van die oorwinnaar waarmee dit begin het nie. Horatius gee as’t ware in vv.21-29 ‘n lys punte van Kleopatra se standvastigheid. *Generosius* (v.21) erken, vanweë die woord se oorsprong by *generare*, die ingebore adellikeit van die koningin; ‘n adellikeit van gees, terwyl *nec muliebriter* (v.22) te kenne gee dat sy op dieselfde manier (*nec*) selfs die verwagte beperkinge (soos deur die Romeine beskou) van haar geslag oortref het²³. Terwyl *ausa et iacentem visere regiam* (v.25), asook *fortis et asperas / tractare serpentes...venenum* (vv.26-28) kan voorkom as bese of onnatuurlike, afkeurenswaardige bedrywighede wat die koningin in ‘n swak lig mag stel, het die woorde *vultu sereno* (v.26) ‘n herstellende effek, wat Kleopatra se aksies weer beskryf as die aksies van ‘n rasonale mens wat haar in buitengewoon moeilike omstandighede bevind. Selfs die intensiteit van haar besluit in *deliberata morte ferocior* (v.29) kan haar karaktertekening geen skade op hierdie punt meer aandoen nie, en die verduideliking *saevis Liburnis...triumpho* (vv.30-32) gee die volle implikasies van Kleopatra se situasie.

In die lig daarvan dat die bespreking wat Horatius in veral die slot van die gedig van Kleopatra gee, hierdie vyand van Rome in werklikheid prys, is dit aanvanklik onverstaanbaar waarom die gedig soos ‘n triomfgedig open en waarom die vergelyking met Alkaios fr.323 getref is. Tog kan die leser nie anders as om onder die indruk te wees nie net van Horatius se diepe waardering vir die gestorwe koningin nie, maar van die voortreflike karakter van Kleopatra self. Horatius slaag dus in sy doel om haar as bewonderenswaardige mens aan sy lesers voor te stel; ‘n doel wat ons nou vind, hy as simposiarg vir homself opgestel het. Soos wat die simposiarg sy gehoor tot vrolikheid oproep oor die dood van Myrsilos in Anakreon se gedig, roep Horatius sy lesers ook op tot vrolikheid – hoewel onder die vaandel van ‘n

22 Commager se stellings “If her daring remains [in adverse conditions] it is founded on reality: *ausa et iacentem visere regiam vultu sereno*) en “...a rise in her personal stature counterpoints the decline of her public fortunes: *invidens privata...non humilis mulier*” (1963:93) volg die manier na waarop Horatius die innerlike prosesse van ‘n mens op ‘n poëtiese wyse kan uitbeeld.

23 Die scenario wat Horatius kortliks in vv.23-24 gee, skets ‘n voorbeeld van die verwagte optrede, om die uitsonderlikheid van Kleopatra se dapperheid nog meer te beklemtoon.

oorwinningslied vir Augustus – oor die besondere wyse waarop Kleopatra op haar persoonlike lot gereageer het. Die laaste strofe van die gedig verduidelik hoedat sy deur die beperkte keuses wat sy het, tog die eer na haar kant toe draai, en volgens die digter, die een is wat sy oorwinningslied verdien.

Deliberata morte (v.29) dui aan dat Kleopatra self die besluit neem om te sterf; sy het dus steeds beheer oor haar lewe/sterwe. Die woorde *invidens* (v.30) wat na Kleopatra verwys en *superbo* (v. 31) wat na Caesar se triomftog verwys, gee albei die betekenis van trotsheid weer; en die plasing van die twee woorde, in presies dieselfde beklemtoonde plek, heel laaste in die reël, in opeenvolgende versreëls, wys daarop dat daar by albei partye ‘n onbuigsaamheid bestaan, wat teenoor mekaar te staan kom en nie oplosbaar is nie: dat die twee sterk opponente mekaar waardig is.

So ‘n gelykmaking spreek ook die feit aan dat Kleopatra ‘n vrou was; iets wat vir die Romeine verwarrend was²⁴. Die woord *mulier*, wat Kleopatra net in daardie een aspek beskryf, staan in v.32 dubbelsinnig tussen *humilis* en *triumpho*²⁵. Die posisie van *triumpho* skryf voor dat dit met *mulier* geassosieer moet word, en *humilis*, dít wat vir die Romeine byna ‘n *epitheta ornans* vir *mulier* was, word in Kleopatra se geval voorafgegaan deur die ontkenning *non*. Terwyl Kleopatra se grootste nederlaag en haar dood beskryf word, kan ‘n Romeinse digter haar steeds nie *humilis* noem nie. Dít is haar triomf.

24 Macleod noem as een van die algemene temas in die gedig: verwyfdheid teenoor manlikheid (1982:373). Commager sit die situasie so uiteen: “To be challenged by a woman’s rule was sufficient affront to the Romans, but for Cleopatra’s very men to be unmanned added biological insult to political injury” (1963:92). Vir die Romeine het Kleopatra nie oortuigend in net een geslagsrol gepas nie. As tegelykertyd regeerder van Egipte en minnares van Antonius het sy definisie ontwyk en hierdie onsekerheid was sekerlik ‘n deel van die bedreiging wat sy vir Rome ingehou het. Op die hoogtepunt van die gedig, die oomblik waarna Octavianus gesmag het en waarvan al die omstandighede van die gedig gevolge is, word Kleopatra uiteindelik vasgevang – en met die neutrum *fatale monstrum* (v.21) beskryf. ‘n Neutrum hiperbool poog om die konsep van Kleopatra te definieer. Met die vroulike voornaamwoord *quae* toon Horatius egter hoe sy daardie etiket ook ontwyk en die woord *muliebriter*, (v.22) aan die einde van die versreël mislei die leser om ‘n wending na ‘n meer vroulike definisie te verwag, ten spyte van die teendeel *nec* (v.22). Soos wat Kleopatra weereens haar gevangene verras en ontwyk het, verras Horatius sy lesers ook hier, met die manlike houding en manier van sterwe wat sy kies – en al wat oorbly is om haar deur middel van ‘n omskrywing te definieer; ‘n enkele woord is nie voldoende nie: *non humilis mulier* (v.32), (‘n oksimoron vir Romeinse ore), is die digter se oplossing.

25 Die woordorde *humilis mulier triumpho* dui ook kronologiese volgorde aan: Kleopatra is verneder (*humilis*) vóórdat sy na die optrede toe oorgaan waarvoor Horatius haar bewonder, maar as gevolg van die feit dat sy hierdie vernedering as ‘n uitdaging in haar omstandighede beskou en steeds haar beginsels nastreef, oortref sy by verre haar ongeluk, en haar vyande, deur Augustus van sy triomf te ontnem.

SLOT

Horatius se *personae* lei 'n fassinerende gesprek in, en daar is baie ruimte vir verdere studie in die veld van die ontwykende identiteit van die spreker(s). Vir studie rondom die *personae* van die skrywer, is daar reeds in Boek I van die *Odes* nog vele moontlikhede. Een *persona* waaraan 'n mens dalk aandag kan gee, is dié van die digter/kunstenaar, as teenoorgesteld van die mens wat sonder kuns kan klaarkom. As lanseerpunt sou ek voorstel gedigte soos I.6, wat spesifiek oor Horatius se voorkeur vir liriek handel, I.10, wat die aard en vlak van sy digkuns beskryf, I.20, waar Horatius sy digkuns vir Maecenas soos 'n ete aanbied, of I.26, waarin hy openlik seker is oor sy goddelike roeping as kunstenaar. 'n Mens sou die rol van die adviseur ook as 'n *persona* kon beskou – 'n rol wat Horatius graag inneem (I.4, I.7, I.9, I.11, I.18). Die *vir antiquus* vorm ook deel van die beeld waarmee Horatius hom vereenselwig, en kom in I.31, I.20, en in 'n mate in I.7 voor.

Die seleksie van *personae* wat in hierdie studie bespreek is, poog om die wye verskeidenheid van Horatius se “stemme” en praatstyle te verteenwoordig. So 'n studie kan nie al die moontlike *personae* dek nie, grotendeels omdat 'n *persona* op grond van sulke fyn faktore soos 'n uitdrukking, die jukstaponering van woorde, 'n openingswyse of 'n aangesprokene toegeken word, en uiteindelik die produk van een subjekiewe oogpunt is. Hoewel die identifisering van 'n *persona* subjektief kan wees, spreek Horatius steeds duidelik deur sy heldere digstyl en is dit moontlik om deur middel van sy *personae* steeds die digter se persoonlike siening vas te lê. Om *vates*, goeie vriend, minnaar en simposiarg – of selfs baie meer *personae* as net die vier wat hier bespreek is – saam te beskou as fragmente van die digter se eie persoon, is slegs teoreties 'n verdedigbare metode om 'n sentrale *persona* te identifiseer. Deur die loop van die studie het die *Odes* egter na vore gekom as geïnspireerde integrasies van kuns en 'n diep, gegronde besef van wat dit beteken om 'n mens te wees. Horatius se “sentrale *persona*” lê nie agter 'n teoretiese kompartementalisasie van sy kuns nie – dit straal vanuit die individuele odes self. 'n Mens kan met Shackleton Bailey saamstem wanneer hy skryf “The

real Horace of the *Odes* is the artist” (1982:45). Op velerlei wyses – deur middel van byna elke vorm van elke *persona* wat deur die loop van die leesproses geïdentifiseer kon word, verklaar Horatius nie alleen dat hy digter is nie, maar ook sy intense, byna obsessiewe passie vir die digkuns, en ‘n stil, roerende waardering vir die kans om hom daaraan te kan wy.



BRONNELYS

- ANCONA, R. 1994. *Time and the Erotic in Horace's Odes*. Duke University Press, Londen.
- ANDERSON, W.S. 1966. Horace Carm. 1.14: What Kind of Ship? *Classical Philology* 61, pp. 84-97.
- ARGETSINGER, K. 1992. Birthday Rituals: Friends and Patrons in Roman Poetry and Cult. *Classical Antiquity* 11, pp. 175-193.
- ARKINS, B. 1983. A Reading of Horace, Carm. I.25. *Classica et Mediaevalia* 34, pp. 161-175.
- ARKINS, B. 1993. The Cruel Joke of Venus: Horace as Love Poet in: RUDD, N. (red.) *Horace 2000: A Celebration; Essays for the Bimillennium*. Duckworth, Londen, pp. 106-119.
- ATHANASSAKIS, Apostolos N. 1988: *The Orphic Hymns: Text, Translation and Notes*; Society of Biblical Literature, Texts And Translations: Graeco-Roman Religion Series, Atlanta, Georgia.
- BANNON, C.J. 1993. Erotic Brambles and the text of Horace Carm. I.23.5-6. *Classical Philology* 88, pp. 220-222.
- BOWRA, C.M. 1966. *Poetry and Politics 1900 – 1960*. Bentley House, Londen.
- BOYLE, A.J. 1973. The Edict of Venus: an Interpretive Essay on Horace's Amatory Odes. *Ramus* 2, pp. 163-188.
- CARY, M., NOCK, A.D., DENNISON, J.D., ROSS, W.D., WIGHT DUFF, J., SCULLARD, H.H. (reds.) 1950. *The Oxford Classical Dictionary*. Clarendon Press, Oxford.
- COLMANT, P. 1939. Horace, Ode I.3. *Les Études Classiques* vol. 8, pp. 87-90.

- COLMANT, P. 1940. Horace, Odes, livre I.24. *Les Études Classiques* vol. 9, pp. 203-206.
- COMMAGER, S. 1963. *The Odes of Horace, a Critical Study*. Yale University Press, New Haven.
- COMMAGER, S. 1987. *Horace's Lyric Poetry – the Force of Humour*. Aureal Publications, Berwick.
- DAVIS, G. 1991. *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*. University of California Press, Berkeley.
- DEFOREST, M.M. 1988/9. The Central Similes of Horace's Cleopatra Ode. *The Classical World* 82, pp. 167-173.
- DONALDSON, T. 1954. Chaucer the Pilgrim, in Elliott, R.C. 1982. *The Literary Persona*. University of Chicago Press, Chicago.
- DUCKWORTH, G.E. 1956. *Animae Dimidium Meae: Two Poets of Rome*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 87, pp. 281-316.
- EDMONDS, J.M. 1922. *Lyra Graeca*, 1. William Heinemann, London.
- ELDER, J.P. 1952. Horace, C. I,3. *American Journal of Philology* 73, pp. 140-158.
- ELLIOTT, R.C. 1982. *The Literary Persona*. University of Chicago Press, Chicago.
- FARRON, S.G. 1979/80. The Roman Invention of Evil. *Studies in Antiquity* 1, pp. 12-46.
- FRAENKEL, E. 1957. *Horace*. The Clarendon Press, Oxford.
- GARRISON, D.H. 1991. *Horace: Epodes and Odes; A New Annotated Latin Edition*. University of Oklahoma Press, Norman.
- GIBSON, W. 1969. *Persona – a Style Study for Readers and Writers*. Random House, New York.

- GRIFFIN, J. 1976. Augustan poetry and the life of luxury. *Journal of Roman Studies* 66, pp. 87-104.
- HARRISON, S.J. 1992. Fuscus the Stoic: Horace Odes I.22 and Epistles I.10. *Classical Quarterly* 42, pp. 543-547.
- HENDRICKSON, G.L. 1910. *Integer vitae*. *The Classical Journal* 5, pp. 250-258.
- HENDRY, M. 1992/3. Three Problems in the Cleopatra Ode. *The Classical Journal*, 88, pp. 137-147.
- HUTCHISON, Y. 1994. Masks today: mediators of a complex reality. *South African Theatre Journal*, 8/1, pp. 44-62.
- KHAN, H.A. 1967. Horace's Ode to Virgil on the Death of Quintilius: I.24. *Latomus* 26, pp. 107-117.
- LEE, M.O. 1969. *Word, sound and image in the Odes of Horace*. Ann Arbor Press, Michigan.
- LEE, M.O. 1975. Catullus in the Odes of Horace. *Ramus* 4, pp. 33-48.
- LIDDELL, H.G. & SCOTT, R. (reds.) 1966. *A Greek-English Lexicon*. Clarendon Press, London.
- LOCKYER, C.W. 1967. Horace's Propempticon and Vergil's Voyage. *The Classical World* 61, pp. 42-45.
- MACFARLANE, K.N. 1981. "Integer Vitae": a wolf by the ears. *Classical Journal* 77, pp. 23-26.
- MACLEOD, C.W. 1982. Horace and his Lyric Models: a Note on Epode 9 and Odes I.37. *Hermes* 90, pp. 371-375.
- MAIR, A.W. 1908. *Hesiod, the Poems and Fragments; done into English prose with Introduction and notes*. Henry Frowde, Oxford.
- MARTIN, T. 1878. *Horace*. William Blackwood & Sons, Edinburgh.

- MCCORMICK, J. 1973. Horace's *integer vitae*. *The Classical World* 67, pp. 28-33.
- MOORE, C.H. 1902: *Horace: Odes, Epodes and Carmen saeculare*. American Book Co., New York.
- MURRAY, O. 1993. *Symposium and Genre in the Poetry of Horace* in: Rudd, N. (red.) *Horace 2000: A Celebration; Essays for the Bimillennium*. Duckworth, London, pp. 89-105.
- NADEAU, Y. 1987. *Aenigma, an eloquens structura?* Hor. c. I.23 (*uitas inuleo*). *Latomus* 46, pp. 778-780.
- NEWMAN, J.K. 1967. The Concept of Vates in Augustan Poetry. *Latomus* 89, Revue d'Études Latines, Brussels, pp. 77-81.
- NIELSEN, R.M. & SOLOMON, R.H. 1993. Rescuing Horace, Pyrrha and Aphra Behn: a Directive. *Ramus* 22, pp. 60-77.
- NISBET, R.G.M & HUBBARD M.. 1970. *A Commentary on Horace: Odes Book I*. Oxford University Press, Ely House, London.
- OLSTEIN, K. 1984. Horace's *Integritas* and the geography of Carm. I.22. *Grazer Beiträge* 11, pp. 113-120.
- PAGE, T.E. & ROUSE, W.H.D (reds.). 1915. *The Odes of Pindar*. William Heinemann, London.
- PAGE, T.E. *et al.* (red.) 1945. *Pliny: Natural History*. William Heineman, London.
- PAGE, D, (red.) 1955. *Sappho and Alcaeus, an introduction to the study of ancient Lesbian poetry*. Geoffrey Cumberlege, Oxford.
- PAGE, T.E. *et al.* (reds.) 1955. *Horace: Satires, Epistles and Ars Poetica* (vert. H. Rushton Fairclough). William Heinemann, Cambridge.
- PAGE, T.E. *et al.* (reds.) 1958. *Varro: On the Latin Language*. William Heinemann, Cambridge.

- PAGE, T.E. (red.) 1973a. *Horace, Odes and Epodes*. Macmillan Education, The University Press, Glasgow.
- PAGE, T.E. (red.) 1973b. *Q Horatii Flacci Carminum Libri IV, Epodon Liber*. Macmillan, Londen.
- PORTER, David H. 1987. *Horace's Poetic Journey: A Reading of Odes 1-3*. Princeton University Press, New Jersey.
- PUTNAM, M.C.J. 1992/3. The Languages of Horace *Odes* I.24. *The Classical Journal* 88, pp. 123-135.
- QUINN, K. (red.) 1992. *Horace, The Odes*. Thomas Nelson & Sons, Hong Kong.
- RADICE, B & BALDICK, R. 1967. *Virgil: The Pastoral Poems*. Penguin Books, Middlesex.
- RADICE, B. (red.) 1978. *Aristotle, Horace, Longinus: Classical Literary Criticism*. Penguin Books, Londen.
- RONNICK, M.V. 1993. Green Lizards in Horace: *lacertae virides* in *Odes* I.23. *Phoenix* 47, pp. 155-157.
- RUDD, N. (red.) 1976. *Lines of Enquiry – Studies in Latin Poetry*. Cambridge University Press, Cambridge.
- SCHENKER, D.J. 1992. Poetic Voices in the Roman Odes. *The Classical Journal* 88, pp. 147-166.
- SHACKLETON BAILEY, D.R. (red.) 1982. The wolf, the tree, the lightning and the god in: *Profile of Horace*. Gerald Duckworth, Londen, pp. 44-48.
- SUTHERLAND, E.H. 1995. Audience Manipulation and Emotional Experience in Horace's "Pyrrha Ode". *American Journal of Philology* 116 no. 3, pp. 441-452.
- SYNDIKUS, H.P. 1972. *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden, Bd. I. Erstes und zweites Buch*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

- THOM, S. 1996. "That No Man Lives Forever": Horace on the Death of Quintilius (I.24). *Akroterion* 41, pp. 114-123.
- THOM, S. 1998. Lyric double-talk in Horace's Roman Odes (*Odes* 3.1-6). *Akroterion* 43, pp. 52-66.
- TRILLING, L. 1972. *Sincerity and Authenticity*. Oxford University Press, Londen.
- VERRALL, A.W. 1884. *Sudies Literary and Historical in the Odes of Horace*. Macmillan, Londen.
- VESSEY, D.W.T. 1984. Pyrrha's Grotto and the Farewell to Love: a Study of Horace, *Odes* I.5. *American Journal of Philology* 105, pp. 457-469.
- WARMINGTON, E.H. (red.) 1971. Loeb Classical Library: *Homer, The Iliad*, vol.1. William Heinemann, Londen.
- WATSON, G.J. (red.) 1995. *W.B. Yeats, Short Fiction*. Penguin, Middlesex.
- WAYSEK, H.C. 1987. *Callidae iuncturae: skillful juxtapositions of words, structures, images and voices in the Odes of Horace*. Columbia University, New York City
- WERNER, S. (red.) 1999. *A New Interpretation of the Pyrrha Ode (Horace, Ode I.5)*. <http://classics.rutgers.edu/index.shtml>.
- WEST, D. 1995. *Horace Odes I: Carpe Diem*. Oxford University Press, New York.
- WEST, M.L. 1988: *Hesiod - Theogony and Works and Days translated with Introduction and Notes*. Oxford University Press, New York.
- WILKINSON, L.P. 1946. *Horace and his Lyric Poetry*. Cambridge University Press, Cambridge.
- WILLIAMS, G. 1968. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Clarendon Press, Oxford.
- WILLIAMS, G. 1969. *The Third Book of Horace's Odes*. Oxford University Press, Oxford.

WILLIAMS, G. 1970. *Opus 49: The Nature of Roman Poetry*. Oxford University Press, London.

WINKLER, J.J. 1991. *Author and Actor*. University of California Press, Berkeley.

WITKE, C. 1983. *Horace's Roman Odes: A Critical Examination*. E.J.Brill, Leiden.

ZIETSMAN, J.C. 1988. Persius and the *Vates* Concept. *Akroterion* 33, pp. 71-78.

