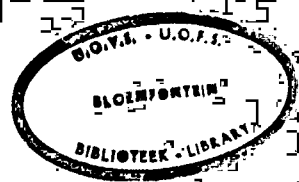


1938 3 13 2.4 (2) 1



UOVS - BIBLIOTHEEK



198507324201220000019



SOLI DEO GLORIA

Aan Erica, Dirkie, Chrismarië,
Rinda en Marius

'N STILISTIES-STRUKTURELE ONTLEDING VAN
ENKELE PARAENETIESE ODES UIT HORATIUS
SE EERSTE BUNDEL MET DIE *CARPE DIEM*-TEMA

DIRK JACOBUS COETZEE

Verhandeling voorgelê ter vervulling van die ver-
eistes vir die graad Magister Artium in die Fakul-
teit van Lettere en Wysbegeerte (Departement Latyn)
aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat

STUDIELEIER: PROF. H.L.F. DRIJEPONDT

BLOEMFONTEIN

JUNIE 1985

Universiteit van die Oranje-Vrystaat

BL IN

24-10-1985

T 874.537 CAR

BIBLIOTHEEK

VOORWOORD

By die voltooiing van hierdie verhandeling wil ek graag my opregte dank betuig aan alle instansies en persone wat hierdie studie vir my moontlik gemaak het. Eerstens my dank aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat vir die voorreg om hier te kon studeer. Deur 'n studiebeurs van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing toegeken aan prof. H.L.F. Drijepondt, is waardevolle inligting rakende die Latynse versmaat deur my bekom. My dank aan mev. J.C.J. Carstens vir haar geduld en noukeurige tikwerk. Verrykende gesprekke is met my kollegas gevoer. Hier dank ek veral drs. Johan Cilliers. Ek wil graag al my dosente onder wie ek die voorreg gehad het om te studeer, bedank. Dit sal altyd 'n voorreg bly om onder iemand soos prof. W.J. Richards te kon studeer. My innige dank aan my ouers vir hulle voortdurende belangstelling en hulp. Ek is veral dankbaar teenoor my moeder wat die Klassieke aan my bekend gestel het. Van my eggenote en kinders se belangstelling, opoffering en onderskraging was ek altyd bewus. My studieleier het my met oneindige geduld en begrip bygestaan en gelei. Sy aandrang op eerlikheid en egtheid het nie alleen tot my studies beperk gebly nie, maar het my iets laat begryp van die opregtheid waarop Hy aandrang in. Wie se lig die ware wysheid is.

INHOUDSOPGAWEBladsy

DEEL I:	<u>ALGEMENE INLEIDING EN STELLINGNAME</u>	
1.1	DOEL VAN HIERDIE STUDIE	1
1.2	OMSKRYWING VAN DIE TITEL	3
	"Stilisties-struktureel"	3
	"Paraeneties" en die tema <i>carpe diem</i>	4
	"Enkele" paraenetiese odes	12
1.3	WERKWYSE EN NADERE DOELSTELLINGS	12
1.4	DIE KOMPOSISIE VAN 'N ODE-BUNDEL AS GEHEEL	20
DEEL II:	<u>DIE STILISTIES-STRUKTURELE ONTLEDING</u>	
	<u>VAN ENKELE PARAENETIESE ODES VAN</u>	
	<u>HORATIUS MET DIE CARPE DIEM-TEMA</u>	
2.1	ODE I 4 (<i>SOLVITUR ACRIS HIEMS</i>)	44
2.2	ODE I 7 (<i>LAUDABUNT ALII ...</i>)	57
2.3	ODE I 9 (<i>VIDES UT ALTA</i>)	74
2.4	ODE I 11 (<i>TU NE QUAESIERIS</i>)	82
2.5	ODE I 18 (<i>NULLAM, VARE, SACRA VITE</i>)	91
2.6	ODE II 3 (<i>AEQUAM MEMENTO</i>)	103
2.7	ODE II 11 (<i>QUID BELLICOSUS CANTABER</i>)	114
2.8	ODE II 14 (<i>EHEU FUGACES, POSTUME</i>)	122
2.9	ODE III 8 (<i>MARTIIS CAELEBS</i>)	134
2.10	ODE III 29 (<i>TYRRHENA REGUM PROGENIES</i>)	145
DEEL III:	<u>DIE STILISTIESE SPANNINGSLYN VAN DIE</u>	
	<u>CARPE DIEM-TEMA</u>	226
BESLUIT		247
BIBLIOGRAFIE		253
SUMMARY		

1.1 DOEL VAN HIERDIE STUDIE

*scribendi recte sapere est et principium et fons.
rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae,
verbaque provisam rem non invita sequentur.*

(*Ars Poetica*, rr. 309-11)

*(Sound judgment is the ground of writing well:
And when philosophy directs your choice
To proper subjects rightly understood,
Words from your pen will naturally flow;¹⁾*

Uit bogenoemde aanhaling uit sy '*Ars Poetica*'² en veral uit die dubbele metonimie³ *Socraticae chartae* kan mens aflei dat Horatius hier aansluit by die sienswyse van Aristoteles wat in sy *Ars Poetica* die strewe van beide die digter en die filosoof sien as na universele en ewige waarhede.⁴ So versoen Aristoteles die konflik tussen poësie en filosofie wat ontstaan het deurdat Plato slegs aan filosofie hierdie verhewe funksie toegeken het. Volgens Plato het die digter slegs met 'n derderangse afskynsel van die waarheid gewerk en was filosofie ver bo poësie verhewe.⁵

Met betrekking tot Horatius sê Waszink: *Es handelt sich für Horaz fast niemals um die augenblickliche Stimmung des Individuums, zunächst des Dichters selbst, wie das bei Catull und besonders bei Properz durchgehends der Fall ist, sondern im Gegenteil um ein Streben, das vom Momentanen und Individuellen fort zum Allgemeinen und Bleibenden führt: zu der zeitlosen Wahrheit, ...*⁶

Ons kan dus die afleiding maak dat vir Horatius, soos vir Aristoteles, die digter die uitdraer van universele waarhede is wat nie aan tyd gebonde is nie.

Nadat die Romeinse ode-digter voorts in sy '*Ars Poetica*' (rr. 391-399) Orpheus voorgestel het as die beskawer van die primitiewe mens⁷ verklaar hy in rr. 400-401: *sic honor et nomen divinis vatibus atque carminibus venit.* ("So het status en 'n titel aan die goddelike digters en hul gedigte toegekom.") In sy kommentaar op genoemde reëls merk Brink op: *Thus here the nuances of ars and artifex are derived from the old poet-prophet who was 'sacer interpretisque deorum' (r. 391). At this important place of the poem Horace significantly employs not 'poëta', but the archaic word 'vates', ...*⁸

Hierdie *vates*-konsep van die digter, wat volgens Lefkowitz sover teruggevoer kan word as die werke van Hesiodus,⁹ kom weer sterk na vore by die Augusteïese digters. As Horatius in ode I 1, rr. 35-36 skryf:

quodsi me lyricis vatibus inseris,

sublimi feriam sidera vertice.

("Maar as jy my onder die liriese digters reken,

sal ek die sterre stamp met my hoogverhewe kruin".),

dan sien Newman in *lyricis vatibus*, wat hy tereg bestempel as 'n *callida iunctura*, die versmelting van twee revolusies, naamlik die Aleksandrynse revolusie in tegniek, verteenwoordig deur *lyricis*, aangesien dit Callimachus was wat liriek weer in ere wou herstel, en die Romeinse politieke revolusie verteenwoordig deur *vatibus*, aangesien dit die woord vir "digter" is wat die Augusteïese digters gebruik het as uitdraers van die *pax Romana*-ideaal van Augustus.¹⁰ Dat die Romeinse ode-digter sterk onder die indruk van die *vates*-konsep van die digter was, blyk duidelik

uit die feit dat, terwyl die woord *vates* slegs eenkeer voorkom in sy satires, en wel in satire II 5, 6 waar dit in verband met die siener Tiresias aangewend word, dit nie minder nie as vyf keer in die odes voorkom.¹¹

Die doel van hierdie studie is om die lig te laat val op een van die, vir Horatius, tydlose waarhede wat hy, diep beïndruk deur sy *vates*-amp, wou oordra, naamlik die *carpe diem*-tema. Na die beste van my wete is hierdie tema, alhoewel reeds dikwels uit die oogpunt van afsonderlike odes bestudeer, nog nie as deurlopende tema in die eerste ode-bundel ondersoek nie.

Ten slotte hier net die opmerking dat, alhoewel Horatius sy ewige waarhede soos byvoorbeeld die *carpe diem*-tema as absolute waarhede stel, dit gerig is aan enkelinge soos byvoorbeeld bekommerde bejaardes ~~en onnatuurlik-ernstige~~ jongelui. Nooit rig Horatius hom tot die oningewyde massa nie. Ter inleiding van die Romeinse odes (III 1) sê hy dan ook pertinent: *Odi profanum vulgus et arceo*; ("Ek haat die oningewyde gepeupel en hou (hulle) op 'n afstand").

1.2 OMSKRYWING VAN DIE TITEL

Soos op die titelblad aangetoon, is die titel van hierdie verhandeling "n Stilisties-strukturele ontleding van enkele paraenetiese odes uit Horatius se eerste bundel met die *carpe diem*-tema". Ter verduideliking van die terme die volgende:

"Stilisties-struktureel"

Die rede waarom daar eers na die styl gekyk word en dan na die struktuur is dat, soos hieronder by I 3, "Werkwyse", aangetoon sal word, die stylfigure wat die digter gebruik die stylvlak van

die betrokke gedeelte kan verraaï en laasgenoemde weer die struktuur kan bepaal. Voordat Drijepontd in die tweede deel van sy werk 'n samevatting gee van die uiterlike kenmerke (waarby die stylfigure 'n baie belangrike rol speel) van die verskillende stylvlakke, sê hy byvoorbeeld: *Auf diese Weise wird Anfängern ein sicheres Instrument der Stilanalyse vermittelt, das nützliche Hinweise auf den Gefühlsgehalt und die stilistische Höhenlage eines Textes gibt. Durch eine solche Zusammenstellung wird weiter eine grössere Vollständigkeit der Stilanalyse erreicht, mit dem Erfolg, dass ein klareres, schärfer gezeichnetes Bild der stilistischen Fähigkeit des antiken Schriftstellers entsteht;*

... 12

Met struktuur word hier nie die uiterlike, oorgelewerde struktuurpatroon soos dié van strofes bedoel nie,¹³ maar wel die innerlike struktuur of *dispositio* binne die individuele odes sowel as die deurlopende struktuurpatroon van die *carpe diem*-tema in die eerste ode-bundel. Die *Auctor ad Herennium* (I 3) definieer *dispositio* as volg: *dispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat quid quibus locis sit collocandum.* ("Dispositio is die rangskikking en verspreiding van die stof wat aantoon wat op watter plekke geplaas moet word.")¹⁴ Die Latynse woord *dispositio* verteenwoordig veral die Griekse terme τάξις en οἰκονομία en aangesien laasgenoemde, naamlik οἰκονομία die meer plooibare, aanpasbare struktuurvorm is, is dit die struktuurvorm wat veral geskik sou wees vir poësie.

"Paraeneties"

In *Liddell and Scott* se Greek-English Lexicon, vol. I, p. 1310) s.v. παραίνεω word die betekenis aangegee as: *to exhort, recommend,*

advise. Met paraenetiese odes word dus bedoel odes waarin raad aan iemand gegee word. Die term vind ons oorgelewer in party manuskripte en teksuitgawes soos byvoorbeeld dié van F. Klingner.¹⁵ By sommige odes sal dit egter nodig wees om te bewys dat die paraenetiese tema wat in hierdie verhandeling ondersoek word wel daar voorkom alhoewel dit nie as sulks in die manuskripte aangetoon word nie; die rede vir hierdie versuim is gewoonlik te vinde in die terloopsheid waarmee die digter die gedagte daar uitspreek.

Terwyl die *carpe diem*-tema in verskeie odes van Horatius voorkom in die vorm van gevarieerde *sententiae*,¹⁶ is dit slegs in ode I 11, r. 8 wat die einste beroemde uitdrukking *carpe diem* gevind word.¹⁷

In die *Thes. L.L.*, III, 1947, cc.491-495, s.v. *carpo* word twee hoofbetekenisse aangegee, naamlik (1) 'n letterlike betekenis wat betrekking het op die liggaamlike handeling van mense en diere (*de actione corporali ad homines, animalia, res corporales pertinente*) waar dit in die sin van "pluk", "skeur" gebruik word en in verband gebring word met werkwoorde soos: *decerpere, demere, rescindere, vellere, apprehendere* en *haurire*,¹⁸ en (2) 'n meer figuurlike betekenis waar die betekenis oorgedra word na 'n meer geestelike handeling (*translate de actione animi mentis sensuum, de viribus rerum res et animantia ad se trahentibus*). Belangrik is dat ode I 11, r. 8 onder die eerste betekenis, naamlik die letterlike, aangegee word. Bennet met sy vertaling van *carpe diem* naamlik: *reap the harvest of today*¹⁹ (dus letterlik "maai die oes van vandag") sowel as Humez se: *pluck the passing day*²⁰ (dus letterlik "pluk die verbygaande dag"), sluit hierby aan.

In *Lewis and Short*, p. 294, word ook 'n letterlike betekenis sowel as 'n figuurlike betekenis aangegee; hier word die uitdrukking *carpe diem* egter in verband gebring met die meer oordragtelike, figuurlike betekenis: *B ... In a good sense, to enjoy, make use of (mostly poet.; syn.: fruor, capio ...: diem* Hor. C. I 11, 8: ... Die vertaling van *carpe diem* deur onder andere Kayser, Nordenflycht en Burger, naamlik *koste den Augenblick* ("geniet die oomblik") is in hierdie gees geskryf.²¹

Waar Horatius die woorde *carpe diem* in ode I 11, 8 gebruik, sê hy: *carpe diem, quam minimum credula postero*. Indien ons na die Griekse werkwoorde kyk wat van καρρός (vrug) afgelei is en waarvan ook die Latynse *carpere* afgelei is, dan vind ons heel dikwels dat hierdie werkwoorde groter uitgestrekthede as objekte het as *carpere* in Latyn. So vind ons byvoorbeeld in *Liddell and Scott* (op. cit., vol. I, p. 879) s.v. καρρίζω (*enjoy the fruits of*) die aanwending in verband met γῆν (aarde) (Theopomp. *Hist.* 217 b;) en in die *Handwörterbuch der Griechischen Sprache*²² s.v. καρπεύω (*nutzen, benutzen*) die aanwending in verband met χώραν (ruimte) (Hyperid. b. *Poll.* 7, 149). Dit sou nie snaaks wees dat Horatius sy objekte by *carpere*, naamlik die *diem* hier in ode I 11, 8 en *viam* in satire II 6, 93-97, op basis van hierdie Griekse uitdrukkingswyses metafories-Gresiserend gevoeg het nie. Daar is 'n sterk parallel tussen laasgenoemde satire II 6, 93-97 en ode I 11, 8. Nie alleen het ons daar ook 'n objek wat groter uitgestrektheid impliseer (*viam*) soos in ode I 11, 8 (*diem*) nie, maar die *dum licet* ("solank die kans daar is") van genoemde satire is 'n eenvoudiger, beter verstaanbare uitdrukking vir *quam minimum credula postero* ("terwyl jy so min vertrouwe moontlik in die toekoms stel") van ode I 11, 8. Indien Horatius hierdie

uitdrukkings en verwante gedagtes aan Grieks ontleen het, sou die implikasie wees dat die dag stuk-stuk gepluk moet word wat betref ode I 11, 8 net soos die pad by implikasie stap vir stap afgelê moet word in die geval van satire II 6, 93-97. Jy kan dus net die deel aangryp/benut/aflê wat nou op hande is en waarvan jy seker is. Die moontlikheid dat Horatius hier van 'n Gresisme gebruik gemaak het, word versterk deur die feit dat Augusteïese digters heel dikwels Gresismes aangewend het om hul poëtiese taal af te sonder van die gewone omgangstaal. So toon Kiessling-Heinze²³ byvoorbeeld die metonimiese gebruik van *Cytherea* in verband met Venus aan as so 'n Gresisme wat Horatius aangewend het in ode I 4, 5 en Victor Pöschl wys op Horatius se ontlening aan die Griekse δῶτος(δῶτη) = 'n wynkruik in ode I 9, 8 ensovoorts.²⁴

Voordat ons kan poog om 'n vertaling te gee van die *carpe ... postero* van ode I 11, 8 moet daar eers 'n paar ander aspekte verreken word. In *Lewis and Short* (op. cit., pp. 294-295) s.v. word naas die grondbetekenis van *carpere*, naamlik: *of plants, flowers, fruits, etc. to pick, pluck, pluck off ...* ook nog 'n meer oordragtelike betekenis van *to consume completely* aangegee. In die *Beknopt Latijns-Nederlands Woordenboek* (op. cit. p. 25) word die betekenis van *carpere* ook aangegee as *plukken, trekken, uitpluizen, cibos digitis voorzichtig bij kleine beetjies nemen*. Uit bogenoemde kan ons aflei dat *carpere* ook impliseer om volledig en versigtig af te pluk sonder om een vrug/blom te verwaarloos. Hierdie betekenis toon myns insiens 'n verwantskap met die inligting soos verskaf deur Peter Salway en Peter Reynolds in die video-kasset *Britain a granary for Rome*²⁵ dat koringare

naamlik aanvanklik in antieke tye met die hand gestroop is voordat meer wetenskaplike metodes aangewend is. Deur koring met die hand te stroop, sou daar versigtig te werk gegaan moes word sodat al die korrels gestroop word sonder dat sommige verlore gaan.

Laastens is dit belangrik om daarop te let dat waar Horatius die uitdrukking *carpe diem* of 'n verwante gedagte gebruik, daar feitlik altyd die gevaar van die dood, die ouderdom of die onsekere toekoms in die agtergrond is en hierdie feit verleen 'n soort dringendheid aan hierdie uitdrukking. Ons sou ode I 11, 8 dus moontlik metafories kon vertaal met: "Stroop die dag nou stuk-stuk versigtig van al sy vrugte en plaas so min vertroue moontlik op die toekoms".

Dit wil lyk asof die indruk maklik kon ontstaan dat by die vertaling van Kayser, Nordenflycht en Burger, naamlik *koste den Augenblick*, foutiewelik aansluiting gesoek word by die ἡδονή-beginsel van Epikurus, waarvan Epikurus self sê: καὶ διὰ τοῦτο τὴν ἡδονὴν ἀρχὴν καὶ τέλος λέγομεν εἶναι τοῦ μακαρίως ζῆν.²⁶ ("En om hierdie rede sê ek dat genot die beginsel en doel is van die gelukkige lewe"). Volgens Gantar²⁷ het die mistasting waardeur Horatius as 'n volbloed aanhanger van Epikurus gesien word, ontstaan op grond van die enigste uitgesproke verwysing in sy werke na laasgenoemde filosoof, naamlik Ep. I 4, 16 waarin hy sê dat, wanneer Albius wil lag, jy hom sou kon beskou as 'n blinkgevrete vark uit die trop van Epikurus:

*me pinguem et nitidum bene curata cute vises,
cum ridere voles, Epicuri de grege porcum.*²⁸

Om Horatius uitsluitlik te sien as 'n aanhanger van die Epikuriese filosofie sou nie korrek wees nie. Wilkinson vat dit goed saam deur te sê: *Like Cicero he was eclectic in his views and he reflected his own personality, not someone else's ideal, in his philosophy of life. With the Epicureans he shared a strong tendency to rationalism and a keen enjoyment of the more gentle pleasures of life, friendship, feminine society, literature, wine and idling in the town and country; with the Stoics, a sense of the fundamental importance of morality and an adequate, but not excessive, public spirit; with the Peripatetics, a belief in the value, moral and artistic, of appropriateness (τὸ πρέπον) and above all, in the Doctrine of the Mean. Now this last doctrine was simply a characteristic formulation by Aristotle of the great ideal of Greece, the spirit of σωφροσύνη, the spirit of Apollo.*²⁹

In die *Thesaurus Graecae Linguae*³⁰ vind ons s.v. μακάριος die Latynse betekenis as *beatus* aangegee. Dieselfde woord word aangewend deur Horatius in satire II 6, rr. 73-74 naamlik: *utrumque divitiis homines an sint virtute beati* ("En of mense nou weens rykdom of weens morele voortreflikheid gelukkig is, ..."). Dat Horatius in die tyd van die Satires nog suiwer Epikuries was, sou goed verstaanbaar wees uit sy nog onsekere lewensomstandighede in dié tyd. Dat hy in die tyd van sy odes Epikuriese en Stoïsynse gedagtes sou gebruik om Aristoteles se goue middeweg digterlik uit te druk, sou net so verstaanbaar wees uit sy latere, verbeterde lewensomstandighede.

Bailey (*op. cit.*, p. 108) verwys na die *fragmenta Epicurea* (V xiv) waar Epikurus onder andere sê: ὁ δε βίος μελλησῶν παραπόλλυται

καὶ εἰς ἕκαστος ἡμῶν ἀσχολούμενος ἀποθνήσκει

("Die lewe word verspil deur uitstel en elkeen van ons sterf sonder om dit te geniet") en sê dan in sy kommentaar op genoemde fragment (p. 377): *The idea, as Bignone notes, occurs in Hor. Od. i. 11. 8 'carpe diem quam minimum credula postero'.* Tog moet dit opval dat Horatius sy *carpe diem*-tema nie direk aan Epikurus ontleen het sover die oorgelewerde bronne vir ons aandui nie. Soos reeds hierbo aangetoon, is daar, waar Horatius hierdie tema inspan, altyd 'n dringendheid daaraan verbonde wat by Epikurus ontbreek. Aan die jong Thaliarchus in ode I 9, rr. 13-18, gee hy byvoorbeeld die raad:

*quid sit futurum cras, fuge quaerere et
quem Fors dierum cumque dabit, lucro
appone nec dulces amores
sperne puer neque tu choreas,
donec virenti canities abest
morosa. ...*

("Weerhou jou daarvan om navraag te doen oor wat môre sal gebeur (letterlik 'wees') en plaas by die wins elke dag wat die Noodlot bied. Moet as jongmens nōg soete liefdesverhoudings, nōg danse versmaai terwyl die lewe nog vol groeikrag is en liggeraakte grysheid nog ver van jou is!") Hoe wesenlik verskillend is hierdie aanhaling nie van Epikurus se: Οὐ νέος μακαριστὸς ἀλλὰ γέρων βεβιωκὸς καλῶς³¹ ("Nie die jongman is baie gelukkig nie, maar die grysaard wat goed gelewe het.") nie!

Aan Menoeceus gee Epikurus die raad: Συνέθιζε δὲ ἐν τῷ νομίζειν μηδὲν πρὸς ἡμᾶς εἶναι τὸν θάνατον· ἐπεὶ πᾶν ἀγαθὸν καὶ κακὸν

ἐν αἰσθήσει· στέρησις δέ ἐστὶν αἰσθήσεως ὁ θάνατος.³²

("Gewen jou daaraan om die dood as nietig vir ons te beskou, want alle goed en kwaad is in sensasie geleë, maar die dood is die ontneming van sensasie"). Hoe seer verskil dit nie van die ode-digter se gevoel in:

*pallida Mors aequo pulsata pede pauperum tabernas
regumque turres . . .* (Ode I 4, rr. 13-14)

("Bleke dood klop met onpartydige voet aan die pondokkies van die armes en die paleise van konings") nie!

Geen wonder dus dat Perret, nadat hy gesê het dat die toekoms vir Horatius nie hoop ingehou het nie, maar 'n tyd van wanhoop en onsekerheid was, met as enigste sekerheid die dood, afsluit deur te sê: *Yet death has a considerable place in the Odes, and it is clear that Horace did not like it. He did not seek to dress it up, or to volatilize it, or to persuade himself that it is a natural phenomenon that we should accept with indifference or at least without sadness. On that head, how little of an Epicurean he is!*³³

Om hierdie redes moet ons aanneem dat die *sententia* in die vorm van 'n metafoor, naamlik die *carpe diem* en verwante gedagtes soos aangewend deur Horatius iets veel dringenders impliseer as die blote genotsprinsipe van Epikurus en hierdie dringendheid dat die lewe naamlik *nou* terwyl die geleentheid nog daar is, benut moet word, kon heel moontlik deur die ode-digter aan die Griekse liriese digters soos Alcaeus en Pindaros ontleen gewees het wat hierdie tema reeds lank voor die tyd van Epikurus gebruik het.³⁴

"Enkele" paraenetiese odes

Mens kan maar min Horatiaanse odes vind waarin uitsluitlik die *carpe diem*-tema voorkom. Dikwels word in een ode verskeie temas ter sprake gebring waarvan sommige duideliker na vore kom terwyl andere net aangeraak word. Hier pas Horatius dus 'n komposisie-metode toe wat sterk herinner aan die komposisie-metode van Lucretius waarvan G. Williams sê: *Quite often Lucretius mentions an idea, then leaves it while his mind turns to other thoughts, but later he returns to the original idea as if there had been no intervening matter ... They (the ideas) have an artistic motive in holding the composition together and preventing it from degenerating into a simple series of points: ...*³⁵ In sy 'Ars Poëtica', rr. 42-44 verwys Horatius na hierdie selfde struktuurwyse:

*ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
pleraque differat et praesens in tempus omittat.*

("Tensy ek my misgis, sal die krag en bekoring van komposisie daaruit bestaan om juis nou te sê wat juis nou gesê moet word, maar om die meeste te laat oorstaan en vir die huidige weg te laat.")

Terwyl, soos reeds gemeld, die *carpe diem*-tema as deurlopende tema in die eerste ode-bundel ondersoek sal word, sal vir intensiewe ontleding slegs dié odes bekyk word waar die tema baie sterk na vore kom.

1.3 WERKWYSE EN NADERE DOELSTELLINGS

In satire I 4, rr. 43-44, stel Horatius aangebore, natuurlike

talent (*ingenium*) en 'n meer goddelike verstand (*mens diviniore*) as die belangrikste eis vir die digter:

Ingenium cui sit, cui mens diviniore ...

... des nominis huius honorem.

("Hy wat aangebore talent en 'n meer goddelike gees (as die van die gewone mense) mag besit ..., sorg dat jy aan hom die eer van hierdie titel toeken.")

Brink wys daarop dat waar Horatius in sy *Epistola ad Pisones*, r. 295 vv. op 'n kunsmatige wyse *ars in studium* en *ingenium* verdeel, hy die bekende Griekse terme τέχνη en φύσις ter sprake bring.³⁶ In Liddell and Scott (op. cit.) p. 1964, word φύσις (*ingenium*) naas die eerste betekenis van *origin* ook vertaal met: *the nature, inborn quality, property or constitution of a person or a thing*. Ons het dus hier te doen met natuurlike aanleg of talent. Τέχνη (*studium*) word in *ibid.* op p. 1785, s.v. vertaal as: *art, skill, regular method of making a thing*, en veral die vertaling van τέχνη, naamlik *by the rules of art*; bring die betekenis duidelik na vore. Ons het dus hier te make met aangeleerde vakmanskap.

In rr 408 vv. in bogenoemde *Epistola* word die tema weer opgeneem, maar nou word natuurlike aanleg (φύσις) verteenwoordig deur *natura* en aangeleerde vakmanskap van die reëls van kuns (τέχνη) deur *ars*.³⁷

In r. 453 vv. word die *vesanus poeta* ("besete digter") as karikatuur voorgedhou van *ingenium* (*natura*) sonder die beherende invloed van *ars*. *What does ingenium without ars look*

like when it is imagined as a person? It looks like madness - imagination uncontrolled by reason, verduidelik Brink.³⁸ Vanaf

r. 473 word *ingenium* egter weer by wyse van 'n *exemplum* aangeprys

as noodsaaklik vir die digter en so word die kunsmatige skeiding tussen *ars* en *ingenium* geheel. Die een kan nie sonder die ander nie en beide is noodsaaklik vir die ware kunstenaar. Brink sê dit soos volg: *By way of a cautionary tale, exemplum, H. celebrates the ingenium, without which art cannot be, but which, left to itself, would destroy art and its practitioners.*³⁹ Die ware digter het dus aangeleerde vakmanskap of tegniek (*ars*) sowel as natuurlike talent (*ingenium*) nodig.⁴⁰

Horatius belig in die *Epistola ad Pisones* veral twee eise wat hy aan die digter stel, naamlik die eis van eenheid (*unum, totum*) en die eis van paslikheid (*decorum*). By die ontleding van die odes sal ook hierdie eise deeglik in aanmerking geneem word.

In sy kommentaar op r. 92 van die '*Ars Poëtica*', naamlik *singula quaeque locum teneant sortita decentem* ("Laat elke afsonderlike onderwerp sy gepaste plek inneem wat daarvoor bepaal is"), verklaar Brink: *Appropriateness, decorum, would be the technical term for τὸ πρέπον of the Greek theorists already employed by Cicero.*⁴¹ Hierdie gesubstantiveerde deelwoord waarvan die bywoord *πρεπόντως* in *Liddell and Scott*⁴² s.v. vertaal word as *fitly, meetly* is heel waarskynlik deur Aristoteles geskep, maar in Aristoteles se *Ars Rhetorica* is dit beperk tot gepastheid tussen styl en stof (inhoud).⁴³ As Theophrastus die werk van sy meester afrond en dit in 'n vaste sisteem vaslê, noem hy dan ook onder die voortreflikhede van styl naas korrekte taalgebruik (*ἑλληνισμός*), helderheid (*σαφήνεια*) en versiering (*κόσμος*) ook gepastheid (*πρέπον*).⁴⁴ Volgens Brink was *decorum* vir Horatius nie maar net een van die stylvoortreflikhede nie, maar 'n allesoorheersende, allesomvattende en deурdringende eis vir

goeie literatuur. Brink (*op. cit.*, p. 464) sê in dié verband: 'Appropriateness' then, as H. uses it, is a many-sided critical principle, deployed in many parts of the poem to point the relation of a poetic technique to a standard of rightness.⁴⁵

Brink toon aan dat, nadat die Romeinse ode-digter in die eerste 13 reëls van sy *Epistola ad Pisones* daarop gewys het dat nóg eenvormigheid, nóg onbeheerste variasie aanvaarbaar is vir die ware kunstenaar, hy verder oor eenheid betoog aan die hand van drie mislukte kunswerke, naamlik dié van 'n epiëse digter (rr. 14-19), dié van 'n votiefskilder (rr. 19-21) en dié van 'n pottebakker (rr. 21-23), en dan vervolg Brink: *No external connection follows: instead the three tales are seen, inductively, to lead to one conclusion (23): whatever the subject, it must be 'of one kind', simplex ... et unum.*⁴⁶ In r. 34 word dié tema verder gevoer waar *unum* verbind word met die vermoë om 'n geheel te ontwerp (*totum ponere*). Van laasgenoemde vermoë sê Brink: *The ability to set down totum ... distinguishes the true artist or poet from the artisan.*⁴⁷ Met hierdie belangrike eis om 'n geheel te kan ontwerp, sluit Horatius aan by Plato van wie Atkins sê: *He was, in fact, the first to bring to light the logic of art, and what is still more important, those vital relations involved in organic unity.*⁴⁸ Nadat Drijepondt, *op. cit.*, pp. 49-62, die verskillende aspekte van die *varietas*-teorie soos belig deur Cicero in sy *De Oratore* verduidelik het, wys hy aan die hand van paragraaf 315 vv. van die *De Oratore* daarop dat Cicero die organiese eenheid in verband bring met *varietas*. Alhoewel *varietas* dus ongetwyfeld uitgewys word as 'n struktuurelement deur Cicero, mag sinlose, onbeteuelde variasie, sonder organiese eenheid, nie voorkom nie. Sien ook my verwysing na G. Williams, *op. cit.*,

p. 117, op my p. 15 hierbo, dat die vermoë om eenheid te skep die ware kunstenaar van die blote vakman onderskei.

Eenheid mag egter nooit verwar word met eensoortigheid of eenvormigheid nie en veral nie met eentonigheid nie. Quintilianus (I.O. VIII 3, 52) sê onder andere: *Peior hac ὁμοειδεια; quae nulla varietatis gratia levat taedium atque est tota coloris unius, ...* ("n Erger fout as hierdie is eentonigheid wat die vermoeidheid met geen aangenaamheid van variasie verlig nie, maar in sy geheel een kleur vertoon.")

Hoe belangrik variasie in stylniveau vir die klassieke teoretici was, toon Drijepondt aan deur in sy *SCHLUSSWORT* te sê: *Die Tatsache, dass die stilistische varietas von allen besprochenen Technographen berücksichtigt wird, belegt ihre grosse Bedeutung für die hellenistische und römische Stiltheorie: sie ist gleich gut daheim in dem von Aristoteles geforderten guten Prosastil und in seinem dichterischen Stil; im oratorischen Stil Ciceros und Quintilians, in dem drei stilistische Höhenlagen unterschieden werden; im Stil des Demetrios mit seinem vier Höhenlagen; im alten und im neuen System der Stilbetrachtung des Dionys von Halikarnass, wie auch in seinem und des Auctor Περί ὕψους Auffassungen über den besten Stil; im vorwiegend pathetischen Stil des Auctor Περί ὕψους. Alle stilistischen Mittel stehen ihr zu Gebote; sie durchdringt alle stilistischen Systeme dieser Theoretiker.*⁴⁹

En eeue later sou ook Aurelius Augustinus by genoemde stylkenners aansluit deur, al het hy, getrou aan die ou tradisie, alle stof uit die Bybel as verhewe beskou omdat dit godsdienstig is, nogtans variasie in stylniveau aan te beveel. In sy *De Doctrina Christiana* IV 19, paragraaf 38, sê hy duidelik:

*Et tamen cum doctor iste debeat rerum dictor esse magnarum, non semper eas debet granditer dicere, sed submisso cum aliquid docetur; temperate cum aliquid vituperatur sive laudatur; cum vero aliquid agendum est, et ad eos loquimur, qui hoc agere debent, nec tamen volunt, tunc ea quae magna sunt, dicenda sunt granditer, et ad flectendos animos congruenter. (And still, although our teacher is necessarily the spokesman of great subjects, he need not necessarily always speak in the grand style, but in a subdued manner when something is being explained, moderately when a thing is being criticised or commended; but when something ought to be done, and when we are speaking to those who ought to do it, although they do not wish to, then the matter which is an important one, should be stated in the grand style, and in a manner adapted to move their hearts.)*⁵⁰

Deur te let op variasie in stylniveau kan ons die innerlike *dispositio* of struktuur agterkom. In verband met die *De Oratore*, II 76-81, paragraaf 332, waar Antonius die *dispositio rerum ac locorum* bespreek, sê Drijepont: *Das prooemium und die narratio werden sich also, was die Stilhöhe anbetrifft, manchmal die Wage halten. Die peroratio aber (par. 332) wird meist eine pathetische Steigerung des Zorns oder des Mitleids enthalten.*⁵¹ Die probleem is egter dat, terwyl ons deur die klassieke styl-handboeke heel goed ingelig is oor die innerlike struktuur van retoriese prosa, ons weinig vind aangaande die innerlike struktuurpatroon van poësie.⁵²

In die '*Ars Poetica*' van ons digter vind ons in rr. 42-45 slegs die kort opmerking waarna reeds verwys is, naamlik dat die bekoring en krag van ordening daarin bestaan om nou te sê wat nou gesê moet word, maar om meer sake te laat oorstaan vir later.⁵³

Drijepondt verwys na Cicero se opmerking in *De Oratore* II 9, 36 waarin hy sê dat as daar enige metode buiten die retoriek oorgelewer word wat betref die verspreiding of ordening van inhoud, dan moet ons bely dat die *ars* wat retoriek verkondig òf aan 'n ander kuns toegeskryf moet word òf gemeenskaplike besit met 'n ander kuns is (*si via ulla nisi ab hac una arte traditur ... descriptionis atque ordinis, fateamur aut hoc, quod haec ars profiteatur alienum esse aut cum aliqua arte esse commune*).⁵⁴

Waar in hierdie studie die innerlike struktuur van individuele gedigte sowel as die deurlopende struktuurpatroon van die *carpe diem*-tema in die eerste ode-bundel ondersoek moet word, is daar dus, wat dit betref, weinig konkrete riglyne te vinde in klassieke stylhandboeke. Daar sal dus hier daarteen gewaak moet word, enersyds om die digter se werk kunsmatig in 'n te starre struktuurpatroon in te forseer, want dit sou op die vasstelling van *ars* sonder inagneming van enige *ingenium* neerkom en 'n belangrike deel van die kuns van die werk sou aan ons aandag ontsnap.⁵⁵ Andersyds sal daarteen gewaak moet word om op onwetenskaplike wyse struktuurpatrone in die odes in te lees wat die digter moontlik gladnie gewil het nie en om die gedigte te beoordeel soos die *poeta vesanus* te werk gegaan het, naamlik met onbeteuelde *ingenium*.

Alhoewel die stilistiese ontleding van 'n gedig op sigself geen maklike taak is nie, vind ons daarvoor tog veel meer konkrete riglyne in antieke stylteoretiese geskrifte as vir die ondersoek van die innerlike struktuur van gedigte. Veral die *Auctor ad Herennium* en Quintilianus in sy *Institutio Oratoria* verskaf veel inligting in verband met eersgenoemde.⁵⁶ As die *Auctor ad*

Herennium (IV 12, 17) die mees gepaste (*commoda*) en afgeronde (*perfecta*) styl bespreek, dan stel hy veral drie eise, naamlik *elegantia*, *conpositio* en *dignitas*. *Elegantia*, "keurigheid," word verduidelik as die vermoë om 'n saak in helder en suiwer taal te stel: *Elegantia est quae facit ut locus unus quisque pure et aperite dici videatur*. Hieronder ressorteer veral korrekte gebruik van Latyn (*Latinitas*) en duidelikheid (*explanatio*). In IV 12, 18 word *conpositio* verduidelik as die (musikale) ordening van woorde in die sin wat afronding gee aan al die dele van die redevoering: *quae facit omnes partes orationis aequabiliter perpolitae*.

Dit is veral die laaste eis, naamlik dié van *dignitas*, wat ons hier interesseer aangesien die ondersoek in hierdie studie veral vanuit die oogpunt van *dignitas* gedoen sal word. In IV 12, 18 - 13, 19 verduidelik die *Auctor ad Herennium*: *Dignitas est quae reddit ornatam orationem varietate distinguens. Haec in verborum et sententiarum exornationes dividitur*. (To confer distinction upon style is to render it ornate, embellishing it by variety. The divisions under Distinction are the Figures of Words and the Figures of Thought).⁵⁷ Dit is hoofsaaklik deur te kyk na hierdie woordfigure (*σχήματα λέξεως*) en gedagtefigure (*σχήματα διανοίας*) dat styl in hierdie studie ondersoek sal word.⁵⁸

The utilitas of these figures of diction, sê Leeman met verwysing na die *Institutio Oratoria*, *is said to reside in an irrational force of persuasion and credibility: they constitute the vultus (physiognomy) of our style, and accordingly convey our emotions to the mind of the hearer*.⁵⁹ Die benaderingswyse in hierdie verhandeling is naamlik dat deur 'n ondersoek van die soort en

frekwensie van stylfigure aangewend deur die digter die styl-niveau(s) verrai sal word en dat laasgenoemde weer kan help om meer lig te werp op die inwendige struktuur van die gedig. Daarby moet egter deurentyd die groot, ooreersende eise van eenheid (*unum, totum*) en gepastheid (*decorum*) in gedagte gehou word.

1.4 DIE KOMPOSISIE VAN 'N ODE-BUNDEL AS GEHEEL

By die komposisie van 'n digbundel het ons ook net soos by afsonderlike gedigte met ordeningsbeginsels te make wat nie alleen 'n sekere mate van lig kan werp op die struktuurpatrone van afsonderlike gedigte nie, maar ook op die struktuur van 'n deurlopende tema soos die *carpe diem*-tema in die odes van Horatius en daarom word daar in hierdie inleidende hoofstuk kortliks daarby stilgestaan.

In sy *Epistulae Ex Ponto*, III ix, 51 vv. vind ons 'n belangrike uitspraak van Ovidius oor die samestelling van 'n digbundel, naamlik

nec liber ut fieret, sed uti sua cuique daretur

littera, propositum curaue nostra fuit.

postmodo collectas utcumque sine ordine iunxi:

hoc opus electum ne mihi forte putes.

(Not to produce a book, but to send a letter to each has been the object of my care. Later I collected them and put them together somehow, without order - not to have you think perchance that for this work I have made selections.)⁶⁰

Froesch lewer die volgende kommentaar hierop: Er (*scil. Ovidius*) *unterstreicht ausdrücklich, bei der Zusammenstellung der Briefe gar nicht die Absicht (propositum) gehabt und keine Mühe (cura)*

darauf verwendet zu haben, ein Gedichtbuch (*liber*), d.h. eine Sammlung zu schaffen, die, wie es der gebildete und anspruchsvolle Leser der augusteischen Zeit ... normalerweise erwarten durfte, nach bestimmten Gesichtspunkten (*ordo*) angelegt wäre.⁶¹ Ons kom dus tot die belangrike gevolgtrekking dat by die samestelling van 'n digbundel die digters van die Augusteïese tyd en dus ook Horatius beslis een of ander ordeningsprinsiep toegepas het en nie soos onder andere Wilkinson beweër sommer die eerste die beste struktuurbeginsel aangewend het nie.⁶²

In sy '*Ars Poëtica*' het die Romeinse ode-digter gewys op die beginsel waarna reeds hierbo (p.12) verwys is, naamlik dat die krag en bekoring van komposisie daaruit bestaan om nou te sê wat nou gesê moet word, maar om die meeste te laat oorstaan en vir die huidige weg te laat (*Ars Poëtica* rr. 42-44).

Froesch wys op nog 'n aantal ordeningsbeginsels wat by die samestelling van Hellenistiese en Romeinse digbundels vasgestel is.⁶³ Nadat hy gewys het op die *Alphabetische Anordnung* en *Chronologische Anordnung* wat hy beide as kunsloos beskou en dus buite rekening laat vir die ware kunstenaar, noem hy die uiters belangrike beginsel van *Responsion und Symmetrie*. As definisie vir hierdie beginsel verwys Froesch na die aanhaling uit Vitruvius (*De Arch.* II 4) wat Pöschl as uitgangspunt gebruik by die bespreking van *Die Hirtendichtung Virgils* (Heidelberg, 1964, p. 68), naamlik *Symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus*. ("Simmetrie is 'n ooreenstemming wat uit die onderdele van die werk self byeenkom (tot 'n eenheid), en 'n harmonie van verhouding tussen die afsonderlike dele en die voorkoms van die

hele gestalte"). Froesch verwys verder na bogenoemde werk van Pöschl en haal laasgenoemde se uiters belangrike uitspraak aan: ... und (scil. Pöschl) nennt die Symmetrie das formal wichtigste Prinzip gesetzmässiger Ordnung. Respondierende und symmetrische Struktur lässt sich sowohl im einzelnen Satz, Vers oder Distichon und im einzelnen Gedicht als auch in der Komposition von Gedichtgruppen und ganzen Gedichtbüchern nachweisen (s. S. 61 ff. und 136 ff. Hier het ons dus 'n baie belangrike riglyn vir die innerlike struktuur van sowel afsonderlike gedigte as die komposisie van digbundels. Die mees treffende voorbeeld van hierdie ordeningsprinsiep is volgens Froesch die Allius-elegie van Catullus waarna later weer verwys sal word.⁶⁴

As volgende ordeningsprinsiep noem Froesch dié van *Verschiedenes Versmass als Gliederungsmittel*. Froesch meld dat hierdie prinsiep waarskynlik sy oorsprong by Callimachus gehad het en in die Romeinse letterkunde sy hoogtepunt by Catullus en Horatius bereik het. Vervolgens word die beginsel van *Numerische Komposition* genoem, in verband waarmee Froesch sê dat die Augusteïese digters 'n voorliefde gehad het om in 'n digbundel 'n ronde aantal gedigte te plaas. Veral veelvoude van tien en van vyf was gewild. Die volgende beginsel is dié van *Gedichtgruppen und Gedichtzyklen* waar gedigte gegroepeer word op grond van gemeenskaplikheid of teenstrydigheid van inhoud. Nog 'n ordeningsprinsipe is *Huldigungen, Widmungen, hervorgehobene Plätze, Rahmengedichte*, waarvan Froesch sê: *Wie es in echten Blumenkränzen bevorzugte Plätze für bestimmte Blumenarten gibt, so auch in den literarischen für Briefe oder Gedichte, deren Empfänger der Dichter besonders ehren will. Diese ehrenden*

*und hervorhebenden Stellen befinden sich in der Regel am Beginn, in der Mitte und am Ende eines Gedichtbuches ...*⁶⁵ As voorbeeld hiervan word die huldigingsgedigte aan Maecenas in die eerste ode-bundel van Horatius deur Froesch genoem. Deur in ode I 1 met 'n huldigingsgedig te begin en in ode III 29 (net voor die epiloog) met 'n gedig aan Maecenas af te sluit, vind ons, volgens Froesch, 'n bewys daarvoor dat die eerste ode-bundel aan Maecenas gewy is.

Laastens noem Froesch die *variatio* (ποικιλία) in *Gedichtbüchern* waarvan hy sê: *Selten steht Gleichartiges beisammen, meist wird ein Kontrast zum Vorangehenden oder Folgenden erstrebt.*⁶⁶

Hierdie beginsel word, soos reeds op p. 15 hierbo aangetoon, duidelik toegelig en bewys in die reeds vermelde werk van Drijepondt, naamlik *Die antike Theorie der varietas*. Al stel Froesch dit nie pertinent nie, het ons hier by uitstek 'n ordeningsbeginsel wat nie alleen vir die struktuur van 'n digbundel as geheel geld nie, maar ook vir afsonderlike gedigte.

Ten slotte moet daar, myns insiens, teen gewaak word om, wanneer een van die bogenoemde struktuurbeginsels raakgesien word in of 'n digbundel of 'n afsonderlike gedig, die hele bundel of gedig slegs deur die bril van dié spesifieke beginsel te beoordeel, want volgens die beginsel van *varietas* kon die klassieke digter meer as een beginsel, en dit nie noodwendig een van bogenoemde nie, aangewend het. Ons kan dus hoogstens, wat struktuur betref, daarin slaag om sekere patrone wat sterk na vore kom, te belig, en hierdie studie maak nie op volledigheid aanspraak nie.

NOTAS BY DEEL 1

1. Vertaling deur die graaf van Roscommon in *The Complete Works of Horace* in Everyman's Library, nr. 414, London, J.M. Dent and Sons Ltd., New York, E.P. Dutton and Co. Inc., 6de druk, 1937, p. 142.
2. L.P. Wilkinson verwys in sy werk *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge at the University Press, 1951, pp. 95-98, in verband met die 'Ars Poetica' daarop dat daar in 'n villa naby Herculaneum fragmente van 'n verhandeling oor gedigte wat deur 'n sekere Philodemus geskryf is, gevind is. In hierdie fragmente spreek Philodemus kritiek uit oor die werke van 'n sekere Neoptolemus van Parium. Dit was juis, volgens Wilkinson, in verband met Neoptolemus van Parium se werk wat die skolias Porphyryon gesê het dat Horatius in sy 'Ars Poetica' alhoewel nie al die voorskrifte oor die digkuns nie, tog die vernaamste versamel het. (*in quem librum conguessit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, non quidem omnia, sed eminentissima*) Wilkinson verwys verder na Jensen, *Neoptolemus und Horaz*, 1919, wat beweer dat Horatius beide wat stof en samestelling betref die werk van Neoptolemus as model vir sy 'Ars Poëtica' oorgeneem het. Hieruit sou die idee dus kon ontstaan dat Horatius in 'n groot mate bloot die werk van Neoptolemus oorgeneem het.

Vervolgens verwys Wilkinson na Rostagni se uitgawe van die 'Ars Poetica' (*Arte Poetica di Orazio*, 1930, pp. 26-27) waarin Rostagnini sê dat Horatius tot die eklektiese Nuwe Akademie behoort het tydens sy verblyf in Athene en dat hy heel moontlik daar kon kennis gemaak het met onder andere die werk van Neoptolemus. Dat Horatius in Athene ook kennis gemaak het met die werke van ander stilistiese outoriteite soos Aristoteles en ander is vanselfsprekend en word ondersteun deur Wilkinson as hy 'n oplossing probeer vind vir die probleem dat Horatius in sy brief aan die Pisones slegs een tipe poësie behandel, naamlik die drama. Wilkinson wys daarop dat die drama in die Hellenistiese tyd veral die belangstelling gaande gemaak het van die belangrikste literêre kritici van daardie tyd naamlik die Peripatetici wat as primêre bron die *Poetica* van Aristoteles gebruik het.

Volgens Wilkinson het Horatius dus op eklektiese wyse te werk gegaan by die skrywe van sy '*Ars Poetica*' en nie bloot die werk van Neoptolemus op verbeeldinglose wyse oorgeneem nie. Hierin steun ek die standpunt van Wilkinson en wens verder daarop te wys dat dit algemene praktyk by die Romeinse skrywers was om te put uit die werke van voorgangers, veral van Griekse skrywers. Horatius, wat volgens J.W.H. Atkins (*Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge at the University Press, 1934, p. 79) die eerste was om in sy '*Ars Poetica*' reëls vir die oornam van bekende stof en veral stof van Griekse voorgangers, neer te lê, stel egter in genoemde werk (r. 133) die belangrike eis dat jy daarteen moet waak om woord vir woord te vertaal soos 'n slaafse nabootser:

*nec verbo verbum curabis reddere fidus
interpretas ...*

Die feit dat Horatius in sy '*Ars Poetica*' ontleen het aan Neoptolemus en heel moontlik ook aan ander stilistiese outoriteite soos Aristoteles en ander, is dus geen rede om hierdie werk van hom as waardeloos te beskou nie. Watter oorspronklikheid lê Horatius buitendien nie aan die dag deur 'n poëtiese stilistiek in die vorm van 'n gedig te skryf nie!

Dat hierdie werk nie gering geag mag word nie word verder onderstreep deur die feit dat niemand anders as die groot kenner van letterkunde te Rome, naamlik Quintilianus, die eerste was om hierdie *Epistula ad Pisones* 'n *Ars Poetica* te noem in sy *Inst. Orat.* VIII 3, 60, waar hy skryf: *quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit ...* ("soos Horatius in die eerste deel van sy boek oor die tegniek/ambag van poësie leer"). And after him, sê Atkins (*op. cit.*, p. 70) *the description was generally adopted, carrying with it the suggestion of a set treatise or techne on the subject of poetry, a sense in which it was accepted right down to modern times.* In aansluiting by hierdie sienswyse van Atkins kan ek my nie vereenselwig met die beswaar teen die waarde van die '*Ars Poetica*' vir literêre kritiek soos geopper deur Wilkinson (*op. cit.*, p. 98) waar hy sê: *The fame and influence of this jaunty*

Epistle have been out of all proportion to its merits as literary criticism, nie, aangesien Horatius met hierdie brief geen literêre kritiek bedoel het nie, maar 'n poëtiese stilistiek en daarom verval hierdie beswaar van Wilkinson indien dit teen Horatius gemik is en nie teen misbruike deur moderne navorsers nie.

3. Aangesien die klem hier wat *Socraticae* betref, val op die filosofie moet *Socraticae* hier gesien word as 'n metonimie van die tipe waar die uitvinder genoem word in plaas van die produk. Die woord *chartae* is weer 'n metonimie van die tipe waar die houer genoem word in plaas van sy inhoud.
4. Met verwysing na Aristoteles sê Atkins (*op. cit.*, p. 80): *What the poet does is to construct out of the confused medley of everyday existence an intelligible picture, free from unreason, in which are revealed the permanent possibilities of human nature* (τὰ δυνατόν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκάσιον) (*Poëtica* 1451a, 39), and therefore truth of an ideal or universal kind.
5. Stace, W.T., *A Critical History of Greek Philosophy*, London, Macmillan and Co. Ltd., New York, St. Martins Press, 11e druk, 1962, pp. 186-191, verwys na die ideë-leer van Plato waarvolgens alle konsepte gegrond is op die enigste, absolute waarheid, naamlik die idees, wat die volmaakte essensie is van al die dinge wat ons waarneem. Hierdie idees is buite tyd en ruimte geleë. Ons neem met ons sintuie slegs die afskynsels van hierdie volmaakte idees waar. Hierdie idees is volgens Plato nie bloot gedagtes of vae abstraksies nie, maar konkrete werklikhede. So slaag Plato daarin om alle konsepte te grond op 'n objektiewe, konkrete werklikheid en in die lig hiervan is dit verstaanbaar dat hy hewig gekant was teen alle vorme van digterlike inspirasie omdat hulle iets van die nie-logiese verraaï. Atkins sê in dié verband: *the poet, he (sc. Plato) declares, does not compose in virtue of σοφία, but rather by reason of natural endowment (φύσις) and inspiration of a non-rational kind (ἐνθουσιαζόντες)* (*op. cit.*, p. 39).
6. Waszink, J.H., *Der dichterische Ausdruck in den Oden des Horaz*, in *Wege der Forschung*, Band 1C, 1972, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 299-300.

7. Brink, C.O., *Horace on Poetry*, Cambridge, at the University Press, 1971, p. 387: *Horace allegorizes parts of the Orphic myth: Orpheus spellbinding wild animals really is Orpheus civilizing primitive and brutish man.*
8. *Id., ibid., p. 390.*
9. Lefkowitz, M.R., *The Poet as a Hero*, in *Classical Quarterly*, vol. XXVIII, 1978, pp. 459-469, verwys na die *Theogonia* van Hesiodus, rr. 22-34 en rr. 77-103, waarin die Griek 'n definisie gee van sy doelwitte as digter. In die betrokke gedeeltes van die *Theogonia* vind ons onder andere die volgende: ἐνέπνευσαν δὲ μοι ἄυδῆν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἔσόμενα πρό τ' ἑόντα. (rr.31-32)
 ("en hulle (naamlik die dogters van Zeus) het 'n goddelik-geïnspireerde stem in my geblaas sodat ek kan verkondig die dinge wat sal wees en wat was").
ἐρχόμενον δ' ἄν' ἁγῶνα θεῶν ὥς ἰλάσκονται
αἰδοῦ μελιχίῃ μετὰ δὲ πρόπει ἀγομένοισιν.
τοίη Μουσῶν ἱερῇ δόσει ἀνθρώποισιν. (rr. 91-93)
 ("En wanneer hy deur die vergadering beweeg, raak hulle met hom versoen soos (met) 'n god met tere agting en hy staan uit onder dié wat vergader: sodanig is die heilige gawe van die muses aan mense").
 Insiggend is die verwysing van Drijepondt, H.L.F. (*Die antike Theorie der varietas*, in *Spudasmata*, Band XXXVII, Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York, 1979, p. 110) na 'n opmerking van Quadlbauer, F. (*Die genera dicendi bis Plinius d.J., Wiener Studien* 71, 1958, S.56-60) dat ook Democritus die mening gehuldig het dat verhewe poësie slegs deur 'n goddelik-geïnspireerde mens geskep kon word μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος), en dat selfs Plato goddelike inspirasie (ἐνθουσιασμός) as oorsprong van die verhewene gesien het.
10. Newman, J.K., *The Concept of Vates in Augustan Poetry*, *Latomus*, vol. LXXXIX, p. 45, 1967, Bruxelles.
11. *Ibid.* Newman verwys na die volgende odes: (I 1, 35; I 31, 2; II 6, 24; II 20, 3; III 19, 15).
12. Drijepondt, H.L.F. (*op. cit., p. 164*).
13. Lattimore, R., *The Odes of Pindar* (Phoenix Books, The University of Chicago Press, Sixth Impression, 1966, p. xii) beskryf byvoorbeeld die uiterlike struktuurvorm van

die odes van Pindaros as volg: *Pindar's odes are generally cast in triads, each consisting of two identical stanzas, called 'strophe' and 'antistrophe', followed by a third which is different, called 'epode'. In any given poem, all triads are identical. In a few of the odes there are no triads, but a series of identical stanzas ... Such odes are called 'monostrophic'.* (spasiëring deur myself aangebring)

14. *Dispositio* is die Latynse term wat die *Auctor ad Herennium* hier gebruik vir die Griekse terme, $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$, $\delta\iota\acute{\alpha}\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ en $\omicron\iota\kappa\nu\nu\mu\acute{\iota}\alpha$. Aangesien daar heelwat verwarring oor die juiste betekenis en toepassing van die Griekse terme bestaan, veral wat betref die terme $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$ en $\omicron\iota\kappa\nu\nu\mu\acute{\iota}\alpha$, is dit nodig om die saak hier grondiger te belig. In die *Thesaurus Graecae Linguae ab Henrico Stephano constructus*, 1954, vol. III, c. 1817) word byvoorbeeld s.v. die betekenis van $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$ aangegee as: $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$, *Ordo*, *Dispositio orationis* en dan word heel verwarrend bygevoeg: *quae alibi $\omicron\iota\kappa\nu\nu\mu\acute{\iota}\alpha$ dici solet* ("wat andersins gewoonlik $\omicron\iota\kappa\nu\nu\mu\acute{\iota}\alpha$ genoem word"). Dit laat die indruk dat ons hier met twee sinonieme begrippe te doen het. In 'n voetnota^(b) op genoemde passasie, I 3, van die *Auctor ad Herennium* maak Caplan H. (Cicero) *Ad C. Herennium with an English Translation by H. Caplan*, London, William Heineman Ltd., Cambridge Massachusetts, Harvard, 1954, pp. 184-185) die belangrike opmerking: *Sulpicius Victor 14* (Halm, p. 320) *distinguishes between the Natural Arrangement (ordo naturalis) and the Artistic (ordo artificiosus, $\omicron\iota\kappa\nu\nu\mu\acute{\iota}\alpha$), ...* Hiervolgens sou $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$ die meer natuurlike ("gewone") struktuurvorm (dit wil sê *prooemium*, *narratio*, etc.) wees en $\omicron\iota\kappa\nu\nu\mu\acute{\iota}\alpha$ die meer kunstige (dit wil sê die meer tegniese een, persoonlik deur die rede-naar as tegnikus gekies vir sy spesifieke saak.) In *Lewis and Short, A Latin Dictionary*, 1955, p. 1257 word s.v. *oeconomia*, wat dan ook 'n direkte oorname van die Griekse term is, verwys na Quintilianus (*Inst. Orat.* III 3, 9) waar hy skryf dat Hermagoras van Temnos letterkundige kritiek (*iudicium*), indeling (*partitio*), ordening (*ordo*), en wat ook al op styl (*elocutio*) betrekking het,

onder die term *oeconomia* laat ressorteer. Die suggestie word dus gelaat dat *oeconomia* die meer omvattende term vir struktuur is. Quintilianus sluit bogenoemde verwysing af deur te sê dat 'n Latynse term ontbreek ('*nomine Latino caret*'). *Ibid.*, I 8, 9, waar hy die ouer digters met die jongeres vergelyk, gebruik Quintilianus self egter die term *oeconomia* in verband met digterlike struktuur: *Oeconomia quoque in iis diligentior quam in plerisque novorum erit.* ("Die digterlike struktuur sal ook by hulle kunstiger as by die meeste van die jong digters wees.") Die feit dat *oeconomia* hier in verband met digterlike struktuur gebruik word en dat dit saam met die byvoeglike naamwoord *diligentior* gebruik word, dui op 'n ooreenkoms met die sienswyse van Sulpicius Victor soos hierbo aangehaal deur Caplan, naamlik dat ons met *oeconomia* met die *ordo artificiosus* te doen het.

In *Liddell and Scott* (*op. cit.*, vol. II, p. 1756) s.v. word aangetoon dat *τάξις*, naas die letterlike betekenis van *ordening in militêre sin*, ook die oordragtelike betekenis van die ordening van 'n literêre werk verkry het. *Ibid.*, p. 1204 toon s.v. aan dat *οἰκονομία* naas sy letterlike betekenis van *ordening van 'n huishouding* ook later, soos *τάξις*, die betekenis van die ordening van 'n literêre werk verkry het. Uit die letterlike betekenis van die terme hierbo kan afgelei word, dat waar ons by *τάξις* 'n meer rigoristiese (militêre) struktuur (dit wil sê deur tradisionele genre-wette bepaal) kan verwag, *οἰκονομία* 'n vryer, meer plooibare (huishoudelike) struktuur dit wil sê deur skrywer se persoonlike *ad-hoc* opvatting en gevoel bepaal, impliseer. Dit is Vitruvius Pollio, Romeinse argitek en militêre ingenieur in die tyd van Augustus (*The Oxford Classical Dictionary*, 1964, p. 952), soos aangehaal uit sy *De Architectura*, I 2 in die *Thesaurus Graecae Linguae*, *op. cit.*, vol. VI, c. 1791, s.v. *οἰκονομία*), wat die onderwerp verder belig as hy skryf: *Architectura autem constat ex ordinat[i]o[n]e, quae Graece τάξις dicitur ..., et eurythmia, et symmetria, et decore, et distribut[i]o[n]e, quae Graece οἰκονομία dicitur* (woorde in gespaseerde druk deur myself aangebring). Die feit dat *dicitur* in die laaste frase in die 3e persoon ekv. staan, wys daarop dat die relatiewe vnw., *quae* in die laaste

frase slegs op *distributio* betrekking het en nie ook op *eurythmia*, *symmetria* en *decore* nie. Waar die Latynse woord vir τάξις dus by Vitruvius *ordinatio* is, is die term vir οἰκονομία *distributio*.

Ordinatio definieer Vitruvius verder in dieselfde hoofstuk as volg: *Ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim universeque proportionis ad symmetriam comparatio*. ("Ordening is die gebalanseerde skikking van die onderdele van die werk afsonderlik en, wat die geheel betref, die tot stand bring van 'n verhouding met die oog op 'n gepaste skoonheid (my kursivering)")). Nadat Vitruvius teen die einde van die hoofstuk *distributio* gedefinieer het as die geskikte administrasie van die voorrade en perseel en die spaarsame en verstandige beheer oor die uitgawes in die werke, maak hy die belangrike opmerking: *Omnino faciendae sunt aptae omnibus personis aedificiorum distributiones* ("Die verspreiding van geboue moet heeltemal geskik ingerig word vir allerlei persone"). Vervolgens sê Vitruvius dat ook redenaars en digters in die skryfkuns oor hul eiesoortige οἰκονομία beskik (*Habent et oratores ac poetae suam in scribendo οἰκονομίαν*). Ons vind dus by die bogenoemde aanhalings weer eens die assosiasie van 'n meer rigoristiese, saakgerigte (*ad symmetriam*) struktuur met betrekking tot τάξις, terwyl ons weer eens by οἰκονομία 'n meer plooibare, persoonsbepaalde aanpasbaarheid vind (*aptae omnibus personis*) en kan ons, myns insiens, in die lig van al bogenoemde gegewens tot die besluit kom dat οἰκονομία die meer plooibare, struktuurvorm (die *ordo artificiosus* volgens Sulpicius Victor hierbo) is wat by uitnemendheid van toepassing is op poësie terwyl τάξις die meer gewone en rigoristiese struktuurvorm is.

15. *Horatius Opera*, ed. Klingner, F., 1959, Lipsiae, in *Aedibus Teubneri*.
16. Kriel, D.M. (*The forms of the Sententia in Quintilian VIII v 3 - 24 in Acta Classica*, 1961, vol. IV) verwys na Quintilianus se stelling in paragraaf 3 hierbo genoem, waar hy sê dat daar verskeie tipes *sententiae* is, maar dat die oudste vorm die Griekse γνῶμη-*sententia* is. Hierdie γνῶμη-*sententia* stel 'n universele waarheid wat

soms betrekking het op dinge en soms op persone. Interessant is die opmerking van Quintilianus in dieselfde paragraaf dat beide die Griekse en die Latynse term, *γνώμη* en *sententia*, 'n ooreenkoms vertoon met die besluite en verordeninge van volksvergaderings (*utrumque autem nomen ex eo acceperunt quod similes sunt consiliis aut decretis*). Hiermee word die aspek van 'n universele waarheid weer eens beklemtoon.

Nadat Kriel die verskeie soorte *sententiae* in paragrafe 3 - 8 bespreek het, kom hy op p. 84 tot die slotsom dat al die genoemde paragrafe (3 - 8) slegs betrekking het op variasies van die *γνώμη* -*sententia*. In paragraaf 5 word deur Quintilianus melding gemaak van 10 onderverdelings van die *γνώμη* -*sententia*, maar volgens Kriel is die onderverdelings so arbitrêr dat dit daar gelaat kan word.

Quintilianus sê dan ook in hierdie paragraaf dat 'n *sententia* in die vorm van feitlik enige stylfiguur kan voorkom (*per omnes enim figuras tractari potest*). Die belangrikste eis hier vir die *γνώμη* -*sententia* is dus dat 'n universele waarheid gestel moet word. Nadat Kriel voorts die ander tipes *sententiae* in Quint. VIII 5, paragrafe 9 - 24, bespreek het, gee hy op p. 89 die volgende nuttige opsomming van die soorte *sententiae* soos behandel deur Quintilianus in die hele seksie VIII v, 3 - 24):

- (i) *Γνώμη* (reeds hierbo bespreek) (paragrafe 3 - 8).
- (ii) *Enthymema ex contrariis* (paragrafe 9 - 11). Kriel (p. 84) toon aan dat ons hier te doen het met 'n gevolgtrekking wat gemaak word uit twee botsende argumente.
- (iii) *Noema* (paragraaf 12) Kriel toon op p. 86 aan dat ons hier te doen het met 'n sinoniem van die stylfiguur, *emphasis*, met ander woorde daar word gesinspeel op iets sonder om dit pertinent te noem.
- (iv) *Clausula* (paragrafe 13 - 14). Hier het ons, volgens Kriel, te make met 'n logiese gevolgtrekking wat gemaak kan word. Kriel vertaal 'n uittreksel uit Cicero se *Pro Lig.* 1 en 2 as volg om hierdie tipe *sententia*, soos dit voorkom in die vorm van 'n sillogisme, te illustreer:

- (a) *According to you, people who supported Pompey are guilty (M = P)*
- (b) *But you and your father also supported Pompey (S = M)*
- (c) *Therefore you and your father are also guilty (S = P)*
- (v) *Magis nova sententiarum genera* (paragrafe 15 - 24)
 - (a) *Quae et bonae dici possunt, et malae* (paragrafe 15 - 19)
 - (b) *Quae semper vitiosae sunt* (paragrafe 20 - 24)

My dank hier aan prof. H.L.F. Drijepontd vir die nuttige inligting dat in die tyd van Aristoteles dus blykbaar slegs die *γνώμη* -*sententia* voorgekom het. Die *sententiae* in die vorms van *enthymema ex contrariis*, *noema* en *clausula* kom dan volgens prof. Drijepontd voor sedert die Hellenistiese tyd en die *Magis nova sententiarum genera* sien ons eers heelwat later deur Latynse skrywers soos byvoorbeeld Seneca die Jongere aangewend.

Soos reeds hierbo (pp. 2-3) aangetoon, is Horatius se universele waarhede, soos byvoorbeeld die *carpe diem*-tema, wel nooit gerig tot die oningewyde massa nie (hy werp dus nie sy pêrels voor die swyne nie), maar, waar die universele waarheidsaspek nie pertinent in sy odes met die *carpe diem*-tema gestel word nie, word daarop gesinspeel. Voorbeelde in dié verband is:

- (a) *vitae summa brevis spem nos vetat incohare longam* (ode I 4, 15) ("Die kort bestek van die lewe verbied ons om hoop te koester op die verre toekoms"). Hier het ons, myns insiens, 'n duidelike voorbeeld van 'n universele waarheid en dus 'n *γνώμη-sententia*.
- (b) *cur non ... dum licet, Assyriaque ... potamus ...?* (ode II 11, 13 - 17) ("Waarom drink ons nie, terwyl ons nog kan, ... en met Siriese nardus geolie nie?") Met *dum licet* word daar duidelik gesinspeel op die *carpe diem*-tema, en dus het ons hier 'n mooi voorbeeld van 'n *Noema-sententia*.

17. Die naaste wat Horatius in sy woordgebruik aan die spesifieke uitdrukking *carpe diem* kom, is in een van sy vroeëre werke, naamlik satire II 6, 93 - 97, waar die stadsmuis aan die plattelandse muis sê:

*Carpe viam, mihi crede, comes, terrestria quando
Mortales animas vivunt sortita, neque ulla est
Aut magno aut parvo leti fuga: quo bone circa,
Dum licet, in rebus iucundis vive beatus,
Vive memor, quam sis aevi brevis ...*

("Vertrou my, vriend, vat die pad aangesien alle aardbewoners toebedeel is met sterflike siele en daar nōg vir die vername man nōg vir die geringe een enige kans om aan die dood te ontsnap, bestaan. En dus, ou vriend, lewe gelukkig in lekker omstandighede solank jy die kans het, lewe terwyl jy in gedagte hou hoe kort jou lewe is.")

18. Interessant is die opmerking in die *Beknopt Latijns-Nederlands Woordenboek* (Muller, F. en Renkema, E.H., bewerkt door v.d. Heyde, K., 1954, p. 128) s.v. *carpo*, dat genoemde ww. 'n versterkte vorm is van die ww. *caro* (wschl. beter *carro*) - III = kaarden (skeer) lanam (wol). Dit is egter te betwyfel of dié ww. in hierdie betekenis nog in gebruik was in die tyd van Horatius, aangesien dit nōg in die *Lexikon zu Vergilius* (Mit Angabe sämtlicher Stellen von Merguet, H., 1960), nōg in die *Lexikon Horatianum* (Dominicus Bo, 1965) so voorkom.
19. Bennet, C.E., *Horace, the Odes and Epodes*, Harvard University Press, London. William Heinemann Ltd., MCMXXXIX, p. 33.
20. Perret, J., *Horace*, Translated by Bertha Humez, New York University Press, 1964.
21. Kayser, Nordenflycht und Burger, *Horaz, Sämtliche Werke*, herausgegeben von Hans Färber, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2e dr., 1957.
22. *Handwörterbuch der Griechischen Sprache*, Franz Passow, Neu bearbeitet und zeitgemäss umgestaltet von Val. Chr. Fr. Rost, Friedrich Palm und Otto Kreussler, Erster Band, Zweite Abteilung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1970, p. 1588.
23. Kiessling, A., en Heinze, R., *Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden*, achte Auflage, Berlin 1955, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, p. 27, toon aan dat Vergilius die eerste was om hierdie Griekse metonimie in Latyn oor te neem en maak dan die interessante opmerking: *anderseits ist die Verbindung eines Götternamens mit geographischen Attribut in griechischer und römischer Poesie kaum zu finden ...*

24. Pöschl, Viktor, *Horazische Lyrik, Interpretationen*, Heidelberg, 1970, Carl Winter Universitätsverlag, p. 34, verwys na die gebruik van *diota* deur Horatius as 'n ontleening aan die Griekse δῖωτος(δῖωτη) = 'n wynkruik.
25. *Britain a granary for Rome*, introduced by Peter Salway, narrated by Peter Salway with Peter Reynolds, film editor Jack Leathem, producer Robert Philip, a production for Open University Educational Enterprises, 1982.
26. Bailey, C., *Epicurus, The extant Remains*, Georg Olms Verlag Hildesheim, New York, 1970, p. 86; 128.
27. Gantar, K., *Horaz Zwischen Akademie und Epikur, Viva Antika/Antiquité Vivante*, vol. XXII, 1972, pp. 5-24.
28. Van der Weerd, E., *Horatius's Satiren en Brieven*, In Proza vertaald deur Dr. W.G. v.d. Weerd, Amsterdam, A. Versluys, MCMVI., p. 116, wys daarop dat die aanhangers van Epikurus meermale deur hulle teenstanders, veral die Stoïsyne, as swyne beskrywe is vanweë die feit dat hulle die genots-prinsipe (ἡδονή) as hoogste goed beskrywe het.
29. Wilkinson, L.P., *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge, at the University Press, 1951, p. 21.
30. *Thesaurus Graecae Linguae*, ab Henrico Stephano Constructus, Post Editionem Anglicam novis additamentis auctum ordineque, Alphabetico digestum tertio ediderunt. C.B. Hase, G. Dindorfius et L. Dindorfius, vol. VI, 1954, c. 513.
31. Bailey, C., *op. cit.*, pp. 108-109, fragment nr. XVII.
32. *Ibid.*, p. 85, paragraaf 124, rr. 7-9.
33. Perret, J., *op. cit.*, p. 96.
34. Indien die *carpe diem*-tema, soos Horatius dit gebruik, nie aan Epikurus ontleen is nie, ontstaan die vraag waar hierdie tema dan vandaan mag kom. Ook by die getroue Latynse dissipel van Epikurus, Lucretius, vind ons nie hierdie tema uitgedruk soos die ode-digter dit gebruik nie. In sy *De Rerum Natura* III, rr. 894-899, sê Lucretius wel:
*Iam iam non domus accipiet te laete neque uxor
optima, nec dulces occurrent oscula nati
praeripere et tacita pectus dulcedine tangent ...
... misero misere, aiunt, omnia ademit
una dies infesta tibi tot praemia vitae*

("Netnou sal nōg jou huis jou in blydschap ontvang, nōg jou allerbeste vrou, nōg sal jou dierbare kinders jou tegemoet snel om eerste jou soene te steel en teer jou hart met soetheid aanraak ... Arme, arme man," sê hulle, "een noodlottige dag het jou van al die talle kosbaarhede beroof"), maar heel dikwels word hierdie gedeelte gelees sonder inagneming van rr. 900-901 waar Lucretius in aansluiting by sy meester, Epikurus, die dood as bevryder van sensasie beskou (Bailey, C., *op. cit.*, paragraaf 124, rr. 7-9):

*illud in his rebus non addunt: "nec tibi earum
iam desiderium rerum super insidet una."*

("Maar hulle voeg nie in verband met hierdie dinge by: 'maar saam (daarmee) bedruk jou nie meer die begeerte na daardie dinge nie'.")

Veel nader aan die *carpe diem*-tema van ons digter is die woorde van Alcaeus in Fr. 38 L-P waarna Bowra, C.M., *Greek Lyric Poetry*, second revised edition, Oxford, at the Clarendon Press, 1967, pp. 161-162, verwys:

πῶνε [καὶ μέθυ·, ὦ] Μελάνιππ', ἄμ' ἔμοι' τί [φαῖς
2 ἴδταμε [...] διννάεντ' Ἰ' Ἀχέροντα μέγ[
ζάβαι [ς ἄ]ελίω κόθαρον φάος [ἄσπερον
4 ὄψεσθ'; ἀλλ' ἄγχι μὴ μεγάλων ἐπ[ὶ βάλαιο·...
10 ἀλλ' ἄγχι μὴ τὰ [δ' ἐπέλλεο.
θᾶς] τ' ἀβάσομεν, αἶ ποτα κάλλοτα, [νῦν πρέπει
12 φέρ]ην ὅτινα τῶνδε πάθην τὰ [χα δῶι θεός.

(*Drink and get drunk, Melanippus, with me. Why do you think that when you have crossed (?) eddying Acheron you will see the clean sunlight again? Come, aim not at great things ... But come, hope not for these things. While we are young, now, if ever, is it fit to endure whatever of these things the gods give us to suffer ...*)
(Vertaling deur Bowra *id.*, *ibid.*)

In verband met bogenoemde passasie wys Bowra daarop dat Alcaeus een van die eerstes was wat wyn as 'n element van die *carpe diem*-tema ingebring het en wat daarop aangedring

het dat, aangesien die lewe kort is, ons dit moet geniet, veral met die gebruik van wyn.

Ook by Pindaros in sy *Pythia* III (rr. 61-62 kry ons 'n uitdrukking wat verband hou met die *carpe diem*-tema:

μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον
 σπεῦδε, τᾶν δ' ἔμπρακτον ἀντλεῖ μαχανάν.
 ("Dierbare siel, moenie aandring op 'n onsterflike lewe nie, maar benut dit wat voor hande is ten volle.")

Ons kom dus tot die gevolgtrekking dat hierdie *carpe diem*-tema, waarvan ons die presiese vaderskap nie sal probeer vasstel nie, reeds van 600 v.C., naamlik by Alcaeus en dus lank voor Epikuriese geskifte voorgekom het. Daaruit blyk dat dit veeleer 'n liriese as 'n Epikuries-wysgerige tema is.

35. Williams, G., *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford at the Clarendon Press, 1968, pp. 720-721.
36. Brink, C.O., *op. cit.*, pp. 327-330. Atkins, J.W.H. sê in dié verband van Aristoteles: *Hence Aristotle's distinction of the two permanent types (of poets); the plastic poet (εὐφύης) on the one hand, highly gifted and versatile, who could assume different roles as occasion required, and the "enthusiastic" poet (μανικός) on the other, a man of intense feeling, who wrote in a transport of frenzy (op. cit., p. 82). En op p. 83 (Ibid.) vervolg Atkins in verband met Aristoteles: If poetry is to him a σοφία or wisdom, it is also a τέχνη or art with its own laws and principles; ...*
37. Brink, C.O., *op. cit.*, p. 395.
38. *Ibid.*, p. 421.
39. *Ibid.*, pp. 421-422.
40. In die '*Ars Poëtica*' word dus van die digter vereis dat hy sy *ingenium* slegs binne die raamwerk en onder beheer van die wette van aangeleerde tegniek sal beoefen. Op dieselfde eis kan dus ook gelet word by die beoordeling van Horatiaanse gedigte. Indien die beoordeling van 'n antieke gedig gedoen word sonder deeglike kennisname van *ars* soos weerspieël in die stylhandboeke van die Grieks-Latynse Oudheid, bestaan die gevaar van 'n bloot willekeurige, lukrake, subjektiewe, bevooroordeelde en dus onwetenskaplike beoordeling. Die reëls van *ars* mag egter by die skrywe

sowel as by die beoordeling van 'n gedig nooit so absoluut en rigoristies toegepas word dat daar vir *ingenium* geen ruimte gelaat sou word nie.

Pöschl, V., *op. cit.*, pp. 11-15, wys op 'n verdere belangrike punt in dié verband, naamlik dat ons soms by die beoordeling van 'n gedig die gevaar loop om weg te beweeg van die gedig waarmee ons besig is en vervolg dan verder dat ons die gevaar loop om op dié wyse die verklaring van 'n gedig te reduceer tot iets wat buite die gedig self geleë is. So het Kiessling-Heinze, volgens Pöschl, heel dikwels gedigte gereduseer tot die biografie of 'n ontwikkelingsfase van die digter. Pöschl verklaar op p. 13 (*ibid.*): *Durch die Sehweise, die das Kunstwerk nicht als Kunstwerk zu erblicken vermag, wird unübersehbarer Schaden angerichtet. Alles wird verzerrt, alle Gewichte und Akzente verschoben sich, man spekuliert über Dinge, die man nicht wissen kann, über andere, über die viel zu sagen wäre, schweigt man.*

Pöschl vind die oorsake vir bogenoemde mistasting enersyds daarin dat gedigte ondersoek is deur wetenskaplik begaafde mense wat meestal geen egte gevoel vir kuns besit het nie, en andersyds in die wetenskapsbegrip van die 19e eeu wat in sy wese op die geskiedenis gerig was. Met die na vore tree van die sielkunde en sosiologie het volgens Pöschl 'n nuwe gevaar ontstaan, naamlik om ons te laat wegbeweeg van die gedig self. Ook die statistiese en strukturalistiese benaderingswyses wat in ons tyd sterk na vore tree, hou volgens Pöschl, die gevaar in om ons te laat weg beweeg van die gedig self. Ons moet dus by die bestudering van 'n gedig beide die beginsels van *ars* en *ingenium* altyd voor oë hou, maar ook daarteen waak om sekere benaderingswyses so te laat domineer dat die gedig self nie meer die objek van bestudering is nie, maar slegs 'n verlengstuk of bewysgrond van 'n bepaalde sienswyse word.

41. Brink, C.O., *op. cit.*, pp. vii-viii.

42. *Op. cit.*, p. 1461.

43. Drijepondt, *op. cit.*, p. 92, vertaal uit Aristoteles se *Ars Rhetorica*, III 3, 1404b 16 vv.: *denn selbst in der Dichtung wäre der hohe Stil im Munde eines Sklaven oder eines recht jungen Mannes unangemessen; ebensowenig wäre*

die schöne Sprache für die Gestaltung eines unwichtigen Stoffes geeignet: auch in der Dichtung liegt das Angemessene in einer kontinuierlichen Verengung und Erweiterung (des Ausdrucks) ...

44. *Ibid.*, p. 76.

45. Dat *decorum* vir die skrywer van die '*Ars Poetica*' 'n allesomvattende en deurdringende term was, toon Brink, (*op. cit.*, pp. 463-464), duidelik aan deur te sê: *Appropriateness is a relative term and it can be related in the most various ways to the technical subjects of ancient literary theory. It may be one or several of the following: the unity of poetic texture over against the multiplicity of subjects and tones (15-16 Purpureus ... pannus, 19 sed nunc non erat his locus, 23 simplex dumtaxat et unum); the 'proper' arrangement of topics (42 ordinis virtus, 43 debentia dici); the appropriateness in the choice of words (46 tenuis cautusque), in diction vis-à-vis metre and genre (73) or emotion (101) or character (114); the consistency in the drawing of persons either 'historical' or 'fictional' (119 famam sequere, sibi convenientia finge, 126 servetur ad imum, 152 medio ne discrepet imum); the decor, aptum, dignum conjoined in the dramatic rules (156-7, 183, 191, 195); the middle range of Satyric drama (225, 237, 245); the 'legitimus sonus' of rhythm (274). Even in the 'poeta' section H. has known how to let 'the poem', and appropriateness along with it, impinge on 'the poet'.*

46. *Ibid.*, pp. 81-82.

47. *Ibid.*, p. 117.

48. Atkins, *op. cit.*, pp. 54-55.

49. Drijepondt, *op. cit.*, p. 208. Die drei (of vier) stilistiese Höhenlagen waarna Drijepondt hier verwys, is natuurlik die verhewe (*cum/sine hartstogtelike*) (*gravis*), middel- (*mediocris*) en eenvoudige (*extenuata*) stylvlakke. Van eersgenoemde sê die Auctor ad Herennium, IV II: *Gravis est quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione* ("Die indrukwekkende styl bestaan uit 'n gladde en versierde byeenvoeging van indrukwekkende

woorde"). In 'n voetnota aangaande bogenoemde wys Caplan, H. (*op. cit.*, pp. 252-253) daarop dat die skrywer hierdie styl assosieer met *epanaphora* (xiii 19), *antitese* (xv 21), *interrogatio* (xv 22), *paronomasia* (xxiii 32), *permissio* en *asindeton* (xxx 41).

Aangaande die middel-styl sê die *Auctor ad Herennium*: *In mediocri figura versabitur oratio si haec, ut ante dixi, aliquantum demiserimus neque tamen ad infimum descenderimus ...* (Ad Her. IV 11, 16) (*Our discourse will belong to the Middle type, if, as I have said above, we have somewhat relaxed our style, and yet have not descended to the most ordinary prose, ...* (Vertaling deur Caplan, *op. cit.*, pp. 258-259).

Adtenuata est quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis. ("Die eenvoudige styl is die styl wat afdaal tot die mees alledaagse (taal)gebruik van suiwer omgangstaal"). (Ad Her. IV 8). Met hierdie woorde word die eenvoudige styl beskrywe deur die *Anonymus Ad Herennium*.

Sedert Demosthenes se patos aanvaar is as egte literatuur en patos as sulks nie meer as verwerplik beskou is nie (sien Drijepondt, *op. cit.*, p. 94) is $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ deur baie handboekskrywers in die verhewe styl ingevoeg. Die vierledige indeling van stylvlakke van Demetrius waarna Drijepondt (*Ibid.*, pp. 166-180) verwys, is dus vir my meer aanvaarbaar. Naas die drie stylvlakke eenvoudig, verhewe en glad/blomryk noem Demetrius ook nog 'n kragtige, *pate-tiese* styl, naamlik sy $\delta\epsilon\iota\nu\omicron\varsigma \chi\alpha\rho\alpha\kappa\tau\eta\rho$ wat te onderskei is van die verhewe styl.

50. S. Aureli Augustini, *Hipponiensis Episcopi, De Doctrina Christiana, Liber Quartus*, A Commentary, with a Revised Text, Introduction, and Translation by Sister Therese Sullivan, The Catholic University of America, *Patristic Studies*, vol. XXIII, Washington, D.C., 1930).
51. *Op. cit.*, p. 63.
52. Collinge, N.E., *The Structure of Horace's Odes*, London, Oxford University Press, New York Toronto, 2e druk, 1962, sê op p. 56 dat hy hom slegs toespits op die betekenis van die inhoud van die odes en vervolg dan: *The 'blocks' of sense, extracted by examination of the meaning, stand in a*

structural relationship one to another in each ode. Op p. 65 vervolg Collinge: *criticism of the Horatian lyric can recognize two possible basic oppositions: (a) between responsive and non-responsive deployment of the thought, and (b) between different types of responsive arrangement, or (where that is absent) between static and progressive thought.* Die 'responsive' odes voer Collinge (pp. 56-57) terug na die formele koor-liriek van die Grieke en hy sê dat veral Pindarus sy odes op hierdie wyse gekonstrueer het. Die 'non-responsive' odes word teruggevoer na die Griekse monodie-digters en veral aan Alcaeus. Het Horatius hierdie vorm ontleen (p. 63).

Bogenoemde ontledingsmetode bevredig myns insiens nie omdat van die odes in die proses soms kunsmatig in 'n patroon ingeforseer word en die digter so beroof word van alle *ingenium*. Collinge maak ook, soos hieronder by die ontleding van enkele odes aangetoon sal word, aanvegbare stellings soos byvoorbeeld op p. 56 waar hy sê: *Within one ode is found neither variety of metre nor variety in the elevation of the language; ...*

53. Sien p. 12 hierbo.

54. *Op. cit.*, p. 63.

55. Van belang hier is die opmerking van Pöschl (*op. cit.*, p. 15): *Die Poesie bedarf eines Lesers, der imstande ist, zu supplieren, der die Andeutungen des Dichters versteht und mit seiner Phantasie erfüllt. Das Gedicht, besonders das lyrische, bedarf seiner wie das Drama des Schauspielers, der die Räume füllt, die der Dichter, ... bewusst offen gelassen hat.*

56. Die vraag kan gestel word of ons van suiwer retoriese stylhandboeke gebruik mag maak om lig te werp op poësie. Hier dank ek prof. H.L.F. Drijepondt vir sy mondelinge mededeling aan my dat van die ouer Grieke opmerkings oor bestaande literêre werke van *allerlei* aard neergeskryf het met sekere bedoelings, onder meer omdat dit nuttig kon wees vir latere skrywers. Op 'n later stadium is die behoefte gevoel aan sistematiese onderrig en geskikte handboeke is benodig. Handboeke oor poësie kon nie presies

dieselfde raadgewing opneem wat vir die redenaarskuns geskik was nie, en weens die hoër nuttigheidswaarde van redenaarskuns was die aantal retoriese handboeke veel groter as die aantal poëtiese handboeke. Met hierdie perspektief is ons dus geregtig om van retoriese handboeke 'n oordeelkundige gebruik te maak met die oog op ontleding van poësie en sou dit foutief wees om te praat van retoriese middele waar byvoorbeeld stylfigure wat vir alle literatuur kan dien ter sprake is en moet ons hulle eerder kortweg stylfigure noem.

Hierdie sienswyse word gesteun deur die feit dat, omgekeerd, voorbeelde uit die poësie voorgehou word in klassieke retoriese stylhandboeke. Quintilianus sê byvoorbeeld:

Plurimum dicit oratori conferre Theophrastus lectionem poetarum multique eius iudicium secuntur; neque inmerito: namque ab his in rebus spiritus et in verbis sublimitas et in affectibus motus omnis et in personis decor petitur.

(I.O., X 1, 27) ("Theophrastus beweer dat die lees van digters van baie groot nut is vir die redenaar, en baie volg (hier)die mening van hom en nie sonder rede nie, want van hierdie mense word verkry besieling in stof, verhevenheid van uitdrukking, die ganse (kuns) om gevoelens in beweging te bring en paslikheid in die (sketsing van) persone, ...").

Die *Auctor ad Herennium* sê in dié verband: *Compluribus de causis putant oportere, cum ipsi praeceperint quo pacto oporteat ornare elocutionem, unius cuiusque generis ab oratore aut poeta probato sumptum ponere exemplum.* (Ad Her. IV 1, 228-229) (On several grounds they think that, after they have given their own precepts on how to embellish style, they must for each kind of embellishment offer an example drawn from a reputable orator or poet. (Vertaling deur Caplan, op. cit., pp. 228-229). In 'n nota op genoemde reëls sê Caplan verder: *Rhetoric and poetry meet expressly also in 4. i. 2, ii. 3, iii. 5, iv. 7, v. 8, xxxii. 43, xxxii. 44, and 2. xxi. 34.*

57. Vertaling deur Caplan, op. cit., pp. 274-275 van Ad. Her. IV 18, 12. Onder die woordfigure sluit die *Auctor ad Herennium* (IV) die sogenaamde τρόποι (metafoor, vergelyking, metonimie, sinekdogee, hiperbool, allegorie en

ἐνέργεια) in wat deur Aristoteles, *Rhet.* III, onder die omvattende titel metafore genoem word en wat in sommige stylhandboeke apart behandel word. In *Liddell and Scott* (op. cit., p. 1827) word s.v. τρόπος die betekenis onder andere aangegee as "guise" en hieruit kan maklik die betekenis afgelei word van 'n woord wat in 'n ander sin gebruik word as sy werklike betekenis.

58. Hierdie benadering is in ooreenstemming met die benadering van die *Auctor ad Herennium* wat sê: *Omne genus orationis, et grave et mediocre et adtenuatum, dignitate adficiunt exornationes de quibus post loquimur; ...* (IV 11, 16) (*Each type of style, the grand, the middle, and the simple, gains distinction from rhetorical figures, which I shall discuss later.* Vertaling deur Caplan, op. cit., pp. 267-268).
59. Leeman, A.D., *Orationis Ratio*, vol. 1, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1963, p. 304.
60. Vertaling deur A.L. Wheeler, *Ovid, with an English translation, Tristia. Ex Ponto*, London: William Heinemann New York: G.P. Putman's Sons, MCMXXIV, in the Loeb Classical Library, p. 422.
61. Froesch, H.H., *Ovids Epistulae ex Ponto I-III als Gedichtsammlung*, Diss. Bonn, 1968, p. 36.
62. L.P. Wilkinson sê in dié verband van Horatius: *Faced with the problem of arrangement he no more thought of chronological order, which would have been illuminating to us, but seized on any stray principle that suggested itself.* (Op. cit., p. 15).
63. Froesch, op. cit., pp. 55-81.
64. Drijepondt, op. cit., pp. 24-25, sê van hierdie derde *Anordnungsprinzip* van Froesch, naamlik dié van *Responsion und Symmetrie*, dat dit nie soos die *varietas*-teorie begronding in die oorgelewerde stylteoretiese werke van die klassieke tyd het nie. Drijepondt bevraagteken daarna die oordraagbaarheid van die beginsels van die boukuns en argitektuur op literêre werke. In verband met die *Allius*-elegie van Catullus, waar hierdie prinsiep, myns insiens, sonder twyfel toegepas is, verwys Drijepondt na die opmerking van

Otto Weinreich (*Catull, Liebesgedichte*, lat. und dtsch., neu übers. mit einem Essay: Zum Verständnis des Werkes, Anhang und Bibliografie, Hamburg 1960 (Rowohlts Klassiker Nr. 64, S. 98): *dessen bis auf die Verszahlen abgewogene Symmetrie weder in der griechischen noch römischen Dichtung eine genaue Parallele besitzt. Vervolgens sê Drijepondt: Sieht man sich aber ein paar dieser Responsionen genauer an, so wird bald klar, dass sie durch varietas abgewandelt sind.*

Dat sommige gedigte van die klassieke digters iets van hierdie struktuurpatroon van responsie en simmetrie vertoon, kan myns insiens nie ontken word nie, maar ek onderskryf die laaste stelling van Drijepondt hierbo, naamlik dat dit deur die beginsel van *varietas* afgewissel moet word, want geen ware kunstenaar sou sy werke laat vasvang deur 'n starre, simmetriese struktuurpatroon wat ontnem is van alle verbeeldingskrag (*ingenium*) nie. Waar ons dus gebruik maak van aanhalings uit Vitruvius se *De Architectura* ensovoorts soos in my nota 14, p. 29 hierbo, mag die beginsels van argitektuur en die boukuns nooit absoluut letterlik net so oorgeneem word nie, maar slegs in oordragtelike sin.

65. Froesch, *op. cit.*, p. 72.

66. *Ibid.*, p. 81. Drijepondt, *op. cit.*, p. 120, nota nr. 41, toon aan dat Isokrates vir variasie in algemene sin die term ποικιλία gebruik het en dat die juiste Latynse term daarvoor van die tyd van die *Auctor ad Herennium* tot by Quintilianus *varietas* is. Drijepondt vervolg deur te sê dat die term *variatio* in Latynse literatuur slegs voorkom as vertaling van die figure *metaphrasis*, *metabole* en vir die figuur *metastasis*. Die term *variatio* wat Froesch hier aanwend, is dus 'n ongelukkige keuse.

DIE STILISTIES-STRUKTURELE ONTLEDING VAN ENKELE PARAENETIESE
ODES VAN HORATIUS MET DIE CARPE DIEM-TEMA

2.1 ODE I 4 (SOLVITUR ACRIS HIEMS)

Though it is naturally less evident in the serious political Odes, the kaleidoscopic variety of tone is the greatest living element in the Odes: it provides a constant effect of artistic impromptu. Hierdie woorde van Gordon Williams (*op. cit.*, p. 761) is besonder toepaslik op hierdie ode van Horatius. Hier vind ons 'n aanhoudende wisseling in stylniveau, en kontraste kom volop voor. Ook wat die versmaat betref, merk H.P. Syndikus op: *Der Wechsel des daktylischen, trochäischen und jambischen Rhythmus ruft einen sehr bewegten, spannungsreichen ja gegensätzlichen Eindruck hervor* ...¹

Die werkwoord *solvitur* waarmee hierdie ode begin, bring ons onmiddellik in 'n atmosfeer van beweging, aksie en stryd. Nie alleen het ons in *solvitur* 'n werkwoordelike metafoor nie, maar deur 'n vervoegde werkwoord aan die begin van 'n Latynse sin te plaas, word die betrokke aktiwiteit sterk beklemtoon.² Die verbreking van die felle greep van die winter deur die aangename afwisseling van die lente is voelbaar in die onaangename -r-klanke tesame met die sterk keelklanke (r-cr-gr-c-r). Die moontlikheid is sterk dat die digter met hierdie klanke doelbewus onomatopeïes die effek wou skep van die gekraak van ys met die deurbraak van die lente, terwyl die sagte lenteklanke tog aan die end oorwin: *Favoni*. In hierdie eerste versreël word die gesuis van die westewind ook aangevoel in die talle -i-klanke tesame met die

-v-klanke wat veral opval in die alliterasie *vice veris*.³ Ook in die versmaat van hierdie eerste reël word hierdie beweging en stryd mooi weerspieël. Na twee daktiele waarin ons die ontwakende beweging kan voel, val die spondee van die derde versvoet, weer gevolg deur 'n daktiel en trogeë, op: *Sōlvituṛ acriṣ hiemṣ*
gr̄atạ vicẹ veriṣ et Favonī

Na die aanvanklike beweging is dit asof die lente vir oulaas nog 'n slag teëgehou word voordat dit geleidelik die oorhand begin kry.

Ook die tweede versreël bring sterk beweging deurdat 'n vervoegde werkwoord, naamlik *trahuntque*, ook hierdie reël begin. In hierdie enargeïese prentjie is die moeisame geskreeu van die katrolle wat die droë kiele van die skepe na die strand sleep, voelbaar in die sterk keelklanke en die vokale -i-, -a- se herhaling in die hiperbaton *siccas machinae carinas*. In hierdie tweede reël het ons ook te make met die stylfiguur *emphasis* deurdat daar gesinspeel word op die herneming van die seevaart na die winter. In r. 3 het ons weer 'n enargeïese prentjie as ons sien hoe die kudde nie meer behae daarin skep om in die stalle te bly nie en die boer nie meer vreugde vind in sy wintervuur nie. Met die *litotês neque ... gaudet* word daar by wyse van *emphasis* gesinspeel op die kudde wat wil uitkom in die natuur. So word daar ook by wyse van *emphasis* gesinspeel op die boer wat sy boerdery wil herneem. Laasgenoemde word ondersteun deur die gebruik van *arator* vir 'n boer: die boer wil dus ploeg. Kunstig word die werkwoord *gaudet* in die middel van die sin geplaas sodat amper 'n *sunezeugmenon* ontstaan met as onderwerp beide *pecus* en *arator*. By wyse van *épanaphora* (*neque ... nec*), 'n nadruklike stylfiguur volgens die klassieke teorie, word die vierde reël

verbind met die vorige reël. Al is die hiperbaton *canis ... pruinis* heel moontlik deur die versmaat genoodsaak, verkry die digter myns insiens met hierdie hiperbaton ook nog 'n kunstige neue-effek deurdat die leser feitlik grafies kan sien hoe die gryswit ryp op die velde geglinster het.⁴ In r. 4 het ons dan ook, soos die geval was in rr. 2 en 3, te make met die stylfiguur *enargeia* waardeur 'n toneel so realisties geskets word dat ons dit as't ware voor ons oë kan sien afspeel. Volgens Drijepondt, *op. cit.*, pp. 166-200, word hierdie stylfiguur in die klassieke stylhandboeke (Drijepondt verwys in hierdie verband veral na Demetrius, die *Auctor ad Herennium*, Cicero, Dionysius van Halicarnassus en Quintilianus) slegs òf by die *hoogs-emosionele styl* òf by die *eenvoudige styl* aangetref, en aangesien ons hier met alledaagse stof te doen het, mag ons besluit dat ons in die vier aanvangsreëls van hierdie ode met die eenvoudige styl te make het wat wel verlewendig word deur woordplasing, anafoor, woordkeuse en nie-ophefmakende *emphasis*.

In reël 5 is dit weer beweging en uitbundigheid wat opval as Venus van Cythera,⁵ godin van die ontwakende natuur,⁶ die reidanse van Gratiae⁷ en Nimfe aanvoer onder die maan wat die toneel belig. Treffend is die grafiese toegif wat die digter verkry met die hiperbaton *iunctaeque ... Gratiae* deurdat ons feitlik kan sien hoe die Grasies dans met die Nimfe tussen hulle verdeel. Opmerklik hier is die sterk werkwoord *quatiunt* wat in *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 1508, s.v., onder andere vertaal word met *to shake, to batter*.⁸ Die beweging van die ontwakende natuur word dus al hoe sterker en dit word nog duideliker voelbaar deur die enjambement van reël 7 na reël 8, gedra deur die hiperbaton

graves ... officinas. Die herneming van die lewe oorspoel die normale grense van die versreël.⁹ Vanaf reël 5 is die styl-niveau reeds omrede van die inhoud besig om te styg omdat daar eers in vier reëls (rr. 5-8) na gode verwys word en daarna in vier reëls, soos ons hieronder sal sien, na godsdienstige handeling (rr. 9-12).¹⁰ Na die vrolike prentjie van die Grasies en Nimfe is die sinspeling in rr. 7-8 op die dreigende geweld van die gedonder en blitse as Volcanus gloeiend¹¹ die sombere werkswinkels van die Siklope wat Jupiter se blitse moet smee, besoek, skerp antiteties. Nie alleen word die dreigende atmosfeer voelbaar deur die -o- en -u-klanke van rr. 7 en 8 nie, maar ook die gehamer op die aambeelde deur die Siklope kan aangevoel word in die klanke van die *dum ... Cyclopum* van reël 7. Heel gepas is die versmaat van rr. 7 en 8 wat met die twee spondeë (in plaas van daktiele) aan die begin van reël 7 (*ālternō tērrām ...*) die afgemete doelgerigtheid van die dans onderstreep,¹² sowel as die spondeë (in plaas van jambes) in die eerste en derde versvoete van reël 8 (*Vōlcānus ārdens vī ...*), wat die onontkombare dreiging van die lentestorms laat aanvoel. Weer het ons hier in rr. 7-8 te doen met die sterk stylfiguur *emphasis*, waarmee die digter veel meer impliseer as wat die letterlike woorde aantoon. Hierdie keer kom hierdie stylfiguur in sy volle kragtigheid voor as die digter sinspeel op die gehamer vir die smee van die blitse. Uit die ontleding van die eerste agt reëls word dit duidelik dat, nadat die greep van die winter verbreek is (*solvitur*), die beweging van die ontwakende natuur al hoe sterker (*quatiunt*) en in geweld feitlik dreigend gevaarlik word in die *emphasis dum ... officinas*. Ons het dus hier 'n toepassing van *amplificatio*, ongeveer in die vorm van *amplificatio per incrementum*.¹³

In rr. 9-12 waar die godsdienstige handelingte beskrywe word, is die driedubbele *epanaphora*, naamlik *nunc ... nunc* sowel as *aut ... aut* en *seu ... sive* opvallend. Hierdie opeengestapelde *epanaphora* het 'n stygende effek op die stylniveau. In *seu... sive* in reël 12 het ons variasie as gevolg van *sunōnumia*.¹⁴ Grafies word die hoof, wat blink as gevolg van die geparfumeerde olie wat vir 'n feesmaal oor die hare gesprinkel word en omring word deur groene mirte, deur die hiperbaton *viridi ... myrto* in reël 9 geskets. In *myrto* vind ons verder nog die kragtige stylfiguur sinekdogee (*totum pro parte*)¹⁵ wat weliswaar volop is in die literêre taal in die geval van *myrtus*. In reël 10 kan ons in die heelwat minder gebruiklike sinekdogee *flore (singularis pro plurali)* duidelik sien hoe die bevryde aarde die blomme voortbring in die grafiese hiperbaton *terrae ... solutae* met die *quem* wat *flore* verteenwoordig in die middel van die twee woorde. Die anastrophê wat hier ontstaan deur die verskuiwing van die relatiewe vnw. *quem* is doelbewus deur die digter aangebring en nie bloot om metriese redes nie omdat Horatius sowel *quē terrāe* as *terrāe quē* op dié plek kon geskryf het sonder dat sy versmaat in gedrang kom. Aangesien die mirt en die roos gewoonlik geassosieer word met die *Gratiae* wat groeikrag verleen, het ons in *flore* heel moontlik 'n *emphasis* vir 'roos'.¹⁶ Deur die kunstige plasing van *Fauno* langs *umbrosis* in reël 11 en die feit dat *umbrosis* deur hiperbaton van sy s.nw. *lucis* geskei is¹⁷ word 'n grafiese effek geskep wat ons laat sien hoe die geheimsinnige god hom in die skaduryke woude verskuil.¹⁸ Die versmaat onderstreep hierdie geheimsinnige, vreeswekkende effek met die spondeë in die tweede en derde versvoete van hierdie reël 11:

nūnc ^υ *et* ^υ *in* ⁻ *umbrosis* ⁻ *Fauno* ...

In reël 12 is dit die antitese *seu ... agna en sive ... haedo* wat in die vorm van *parisôsis* geskryf is wat hydra tot egte verhewe styl.¹⁹

Van reël 13 met sy grusaam-skokkende metonimie in *pallida Mors*²⁰ waarmee die hoogs patetiese rr. 13-16 ingelei word, sê Syndikus onder andere: *Für Betrachter, die in dem Gedichtbeginn nur ein stimmungvolles Naturgedicht zu sehen vermögen, muss die Fortsetzung in der 4. Strophe, die so eindringlich an den Tod erinnert, unverständlich sein; sie sprechen darum von einem tiefen Bruch nach Vers 12, ...*²¹ Die slimheid van Horatius is hier daarin geleë dat hy, veral in rr. 9-12, wel stilisties na sy emosionele toppunt in reël 13 opbou, maar inhoudelik by sulke vanselfsprekende dinge bly dat *pallida Mors* tog 'n hewige skok veroorsaak. Wie sou in 'n lente-atmosfeer wat met soveel elemente geskep is aan die dood kon dink? Ons het hier meer as 'n antitese en kan dit beskryf as 'n ἀπροσδόκητον wat die lesers ἐκπλήσσει. In die *sententia*, *pallida Mors ... turres* is die effek van die personifikasie (*prosôpopoia*) gesteun deur die metafoor *pulsat* in reël 13 afgryslik as die Dood in persoonlike gedaante onpartydig aan die pondokkies van die armes en die herehuise van die rykes klop. Die skrikwekkende effek word verhoog deur die plasing van die attributiewe b.nw. *pallida* heel voor in reël 13.²²

Die opeenvolging van nie minder nie as vyf lang lettergrepe in dié reël is dan ook heel gepas om aan hierdie skokkende toneel verdere krag te verleen: *Mōrs aēqūo pūlsāt ...* In die twee direkte voorwerpe van *pulsat*, naamlik *tabernas* en *turres*, het ons twee kragtige sinekdogeë²³ (*totum pro parte*) waar die geboue as geheel in plaas van die deure van die geboue

genoem word. Die effek hiervan is dat ons ervaar hoe die hele geboue tril van die klop en hoe affekteer dit nie die bewoners nie! Die onpartydigheid van die Dood word nog verder onderstreep deurdat *pauperum tabernas* en *regumque turres* sintakties presies korrek (besitsgenitief voor betrokke s.nw.) en direk na mekaar geplaas is. Die antitese in hierdie woorde verleen nog meer spanning.²⁴ Ons kan die al dringender wordende geklop van die Dood aan die geboue hoor in die onomatopeïese alliterasie *pa-pu-pe-paupe* van reël 13. Die relatiewe afstand van die alliteratiewe lettergrepe verkort ook namate die geklop dringender word. Kiessling-Heinze (*op. cit.*, p. 28) toon aan dat ook die sinsbou 'n verandering ondergaan met die skokkende *pallida Mors* in reël 13. Waar die eerste 12 reëls drie lang periodes bevat het, volg daar vanaf rr. 13-18 'n reeks korterige kôla. Dit herinner aan die verwysing van Drijepondt, *op. cit.*, p. 177, as hy in verband met die kragtige, hoogs emosionele styl (δεινὸς χαρακτήρ) van Demetrius in sy Περὶ ῥημνείας (paragraaf 252) sê: *die Perioden einer solchen Partie sollten jedoch kurz sein, das heisst zwei Kola enthalten ...* Met hierdie kôla slaag redenaars daarin om herhaalde steke aan hulle opponente toe te dien.

Die hoogs emosionele stylvlak van rr. 13-16 word verder gedra deur die patetiese *o* gevolg deur die *apostrophê* van *beate Sesti*.²⁵ In reël 15 vind ons die *carpe diem*-tema in die vorm van 'n γνώμη-sententia.²⁶ So dringend wil die digter die kort bestek van die lewe, *vitae summa brevis*, onder die leser se aandag bring dat hy dit stel in die vorm van personifikasie gesteun deur die metafoor *vetat*. In *summa brevis* het ons 'n perifrased *vir brevitatis*.²⁷ Die antitese tussen die kort lewensbestek en die

lang lewensverwagting (*spem ... longam*) word nog voelbaarder deurdat eersgenoemde kompak en bymekaar geplaas is in teenstelling met die taamlik ver uiteengehoue hiperbaton in *spem ... longam*. In rr. 16-17 kan ons die sterk beklemming deur die personifikasie van die 'nag' en 'yl woning van Pluto' gesteun deur die metafoor *premet* aanvoel. In *domus exilis* word die toekoms nog grilleriger gestel deur die metonimie (houer in plaas van dit wat gehou word). Hier word naamlik gesinspeel op die gesin van Pluto wat naas die Manes die skimme belet om uit die onderwêreld te ontsnap en gevolglik bevat hierdie woorde die soveelste *emphasis*. So sterk is die beklemmende gevoel in hierdie versreëls dat dit deur enjambement oorloop van die eenheid (rr. 13-16) na die eenheid (rr. 17-20).

Deur die *epanaphora nec ... nec* in rr. 18-19 word sterk onder die aandag van Sestius gebring wat hy sal ontbeer na sy dood. Dit is dan ook met dieselfde effek dat die digter die dubbele metonimie in *regna vini* hier aanwend. Deur *regna vini* in plaas van die eintlike uitdrukking *rex convivii* (seremoniemeester van die partytjie) hier te gebruik, verleen die digter besondere klem deurdat *regna* nie alleen die magsgebied eerder as die maghebber stel nie, maar tewens 'n sinekdogee (*pluralis pro singulari*) is. Die metonimie van *vini* bestaan daarin dat dit wat tot die fees behoort eerder as die fees self genoem word. In die tweede been van die *epanaphora* word die liefde wat ontbeer sal word by wyse van twee werkwoordelike metafore onder Sestius se aandag gebring, naamlik deur *calet* en *tepebunt*.²⁸ In hierdie laaste twee reëls keer Horatius terug na die meer ontspanne periodiese sinvorm.²⁹ Die stof waaroor dit hier gaan, naamlik liefde,

hoort dan ook tuis by 'n eenvoudige styl. Terwyl die stylniveau hierdeur daal, bereik dit as gevolg van die gedagtefiguur antitese in *calet ... tepebunt* egter tog nie die laagtepunt van die gewone eenvoudige styl nie. In hierdie laaste vier reëls is die afwesigheid van die allerhewigste figure soos personifikasie, *anastrophe* ensovoorts opvallend.

Wat die spanningslyn in hierdie ode betref, vind ons na die eenvoudige stylvlak van rr. 1-4 'n *varietas* wat geleidelik styg vanaf reël 5 tot by die verhewe stylvlak van rr. 11-12 en dan weer 'n *varietas* na die patetiese klimaks van reël 13 vanwaar daar weer 'n geleidelik dalende *varietas* is na reël 20. Die reeds genoemde metonimie, antitese en treffende metafore in rr. 17-20 is egter genoegsame aanduiding dat die stylvlak hier nie afdaal tot die heeltemal eenvoudige stylvlak nie. In die geheel gesien, het ons hier dus 'n stygende en dalende lyn. Dat *varietas* op sigself 'n struktuurmiddel is wanneer dit 'n duidelike stygende of dalende lyn tot stand bring, toon Drijepondt, *op. cit.*, p. 23, met verwysing na Froesch, *op. cit.*, pp. 87-88, duidelik aan. Hy haal Froesch *op. cit.*, p. 88, dan ook aan waar hy sê: *Die variatio kann also zum ordo werden, wenn sie zum mehr oder weniger bewussten Anordnungsprinzip erhoben wird.*

Buiten die van *varietas* vertoon hierdie ode ook 'n struktuurpatroon wat 'n mens aan 'n soort ringkomposisie laat dink. In dié lig sou ons die struktuurvorm van die gedig as volg kan beskryf:

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni,

trahuntque siccas machinae carinas,

ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni,

nec prata canis albicant pruinis.

iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna,

iunctaeque Nymphis Gratiae decentes

alterno terram quatiunt pede, dum graves Cyclopus

Volcanus ardens visit officinas.

nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto

aut flore, terrae quem ferunt solutae;

nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,

seu poscat agna sive malit haedo.

pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas

regumque turres. o beate Sesti,

vitae summa brevis spem nos vetat incohare longam.

iam te premet nox fabulaeque Manes

et domus exilis Plutonia; quo simul mearis,

nec regna vini sortiēre talis,

nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuventus

nunc omnis et mox virgines tepebunt.

Indien ons die koeplette hierbo vergelyk, dan vind ons 'n sekere mate van responsie tussen die boonste vyf koeplette van die gedig met die onderste vyf koeplette. By *e* vind ons byvoorbeeld 'n onmiskenbare korrelasie deurdat beide daktilies-trogeïese reëls ingelei word deur *nunc*. In beide reëls word die *nunc* gevolg deur die ww. *decet* alhoewel die *nunc* ... *decet* in reël 11,

anders as in reël 9, geskei is. Opvallend is die feit dat ons in elk van dié twee versreëls 'n ver uiteengehoue hiperbaton aantref, naamlik *viridi ... myrto* in reël 9 en *umbrosis ... lucis* in reël 11. In die korter versreëls by *e*, dit wil sê die jambiese versreëls met hul *catalexis*, vind ons dat beide versreëls ingelei word deur 'n voegwoord wat deel uitmaak van 'n *epanaphora*. In die geval van reël 12 word beide voegwoorde van die anafoor egter in die reël geplaas anders as wat die geval is by reël 10. Wat inhoud betref, is daar 'n redelike mate van responsie tussen dié betrokke koeplette deurdat rr. 11-12 verduidelik dat 'n gewyde seremonie deur die voorbereidings in rr. 9-10 beoog word. Albei koeplette het dus op die gewyde seremonie betrekking.

By *d* hierbo is die ooreenkoms baie opvallend in die langer versreëls van die koeplette deurdat ons in albei 'n hiperbaton aantref, naamlik *alterno ... pede* in reël 7 en *aequo pede* in reël 13. Die ooreenkoms word verder versterk deurdat *pede* in beide hiperbata voorkom. In die korter versreëls van die koeplette by *d* is die ooreenkoms minder opvallend. Al ooreenkoms tussen reël 8 en reël 14 is dat ons in albei geboue aantref. In die geheel gesien egter is daar in beide koeplette by *d* ook nog 'n enjambement van die langer reël na die korter een. In beide koeplette het ons ook te doen met metonimie (*effectus pro causa*), alhoewel *Volcanus ardens* in die korter been van sy koeplet (reël 8) voorkom terwyl *pallida Mors* (reël 13) in die langer reël staan.

By *c* vind ons dat terwyl die lang been (reël 5) van die boonste koeplet deur *iam* ingelei word, dit andersom gestel is by die

onderste koeplet waar die korter reël 16 deur *iam* ingelei word. Wat betekenis betref, is daar egter 'n verskil tussen die *iam* (nou) in reël 5 en die *iam* (weldra) in reël 16 soos die tye van die werkwoorde duidelik aantoon. Waar ons in die koeplet van rr. 5-6 'n hiperbaton het in die korter reël 6 in *iunctaeque ... Gratiae* kom daar in die koeplet van rr. 15-16 'n hiperbaton voor in die langer reël 15, naamlik *spem ... longam*.

In die twee koelette by *b* is die inhoudelike korrelasie, sterk antitetes, opvallend. Waar ons in reël 3 die beeld vind van die kudde en die ploëer wat nie meer vreugde vind onderskeidelik in die stalle en in die vuur nie, vind ons in reël 17 die beeld van die yl sipiers van Pluto wat Sestius se nabye lotsbestemming is. In reël 3 is daar dus sprake van 'n bevryding na die lokkende ruimtes van die lewende natuur terwyl die beklemming van die nare, ewigdurende gevangenskap in reël 17 as onontkombare werklikheid voorlê. In die boonste koeplet word die langer reël 3 deur *ac* ingelei. Die lang reël (17) in die onderste koeplet word deur *et* ingelei. Beide korter reëls (reël 4 en reël 18) word deur *nec* ingelei, maar waar daar in reël 18 'n heimwee geïmpliseer word na 'n plesier wat nie meer sal wees nie, vind ons in reël 4 'n blydskap oor die beëindiging van die winter se vasknelling. Alhoewel die moontlikheid vaer is, kon die digter by *a* gesinspeel het op die ontwaking van die natuur in rr. 1-2 teenoor die heimwee na die lewenslente en liefde in rr. 19-20.

Alhoewel daar myns insiens in die lig van bogenoemde, ondanks vaaghede op sommige plekke, definitiewe tekens van simmetrie en responsie in hierdie ode is tussen die verskeie koelette, kan

hier geen sprake wees van konsentriese struktuur waarna hierbo op p. 22 verwys word en waarvan die Allius-elegie van Catullus tereg as uitnemende voorbeeld onder klassieke gedigte genoem word nie.³⁰ Die middelste deel wat die belangrikste van die gedig moes bevat indien daar van konsentriese struktuur sprake sou wees, ontbreek naamlik in hierdie ode. Indien ons die tweevoudigheid van struktuur wat in hierdie ode voorkom, dus opweeg, dan is die opmerking van Drijepondt, *op. cit.*, p. 24 in dié verband van besondere belang as hy sê: *Übrigens scheint das antike stiltheoretische Fundament für Froesch's drittes Anordnungsprinzip, Responsion und Symmetrie, nicht sehr solide zu sein. Seine theoretischen Ausführungen dazu, S. 60, stützen sich nicht, wie die zur varietas, auf Zitate aus Stiltheoretikern klassischer Zeit.* Buiten hierdie kritiek op die ordeningsprinsiep van Froesch, naamlik die van responsie en simmetrie waarna ook op p. 42 hierbo verwys word, tref ons, soos hierbo verduidelik, *varietas* aan tussen die verskeie ooreenstemmende koeplette. n Opmerking van G. Luck waarna Drijepondt, *op. cit.*, p. 43, n. 126, verwys, is baie belangrik in dié verband, naamlik: *Echte Dichtung ist so bunt und mannigfaltig wie das Leben selbst, das sie spiegelt, und lässt sich nur unvollkommen durch Symmetrien und Analogien zwingen.*³¹ Ons kom dus tot die gevolgtrekking dat alhoewel albei struktuurvorms in hierdie ode voorkom die *varietas*-struktuur oorheersend is en ook stewiger gegrond is in klassieke stylteoretiese werke as die struktuur van simmetrie en responsie.

2.2 ODE I 7 (LAUDABUNT ALII CLARAM RHODON)

Vanaf die Oudheid tot vandag word daar oor die eenheid van hierdie ode besin. Die eerste 14 reëls is naamlik volgens Gordon Williams 'n *priamel* wat hy verduidelik as: *consisting of a series of possibilities which could apply to the rest of the world, contrasted with the situation of a specified individual - usually the speaker*.³² Nadat die digter in die eerste 11 reëls 'n reeks allerberoemdste Griekse plekke geprys het, loof hy in rr. 12-14 sy eie Tibur wat sy gevoel meer aanspreek as dié Griekse plekke. In rr. 15-32 word daar weer, eers by wyse van 'n vergelyking (*simile*) en dan by wyse van 'n *exemplum*, aan Plancus die raad gegee om, waar hy hom ookal mag bevind, sy kwelling en hartseer met wyn te verdryf. Ons het dus oënskynlik hier met twee uiteenlopende temas te make wat sommige kenners tot die gevolgtrekking laat kom het dat twee afsonderlike odes hier foutiewelik in die tekstradisie byeengevoeg is. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 38, deel mee reeds die skolias Porphyrio het opgemerk dat sekere mense reken ons het vanaf r. 15 met 'n ander ode te make, maar dit is wel dieselfde ode: *hanc oden quidam aliam putant, sed est eadem*. Volgens Kiessling-Heinze is hierdie ode ook in die handskrifte as 'n eenheid aan ons oorgelewer en hoef daar nie aan die eenheid daarvan getwyfel te word nie.³³ By die ontleding van die gedig sal een van die doelstellings wees om te probeer vasstel waarin die eenheid van dié ode geleë is.

Drijepondt, *op. cit.*, p. 64, verwys na Cicero se *De Oratore* II 341 vv. waar Antonius sê dat 'n lofrede (*epideixis*) gewoonlik gedeeltelik in die verhewe styl geskrywe is met 'n kans vir *varietas*. Die werkwoord *laudabunt* waarmee die lofsang op die beroemde Griekse plekke ingelei word, dui dus klaar op 'n verhewe stylvlak.

Beide werkwoorde waarmee die eerste twee sinne van dié ode ingelei word, naamlik *laudabunt*³⁴ en *sunt* trek dadelik die aandag, nie alleen weens hul beklemtoonde posisie aan die begin van hulle sinne nie,³⁵ maar ook weens die lang, beklemtoonde lettergrepe wat die versmaat in die geval van *lāudābunt* toelaat.³⁶ In rr. 1-4 val die polisindetiese *aut* ... *aut* ... *-ve* ... *vel* ... *vel* ... *aut* op waardeur eers die veraf stede Rhodos, Mytilene en Efese en dan die plekke duskant die Egeïese See, naamlik Korinthe, Thebe, Delphi en Tempe byeengevoeg word. Die disjunktiewe aard van hierdie voegwoorde³⁷ verleen 'n effek van verskeidenheid. Die byvoeglike naamwoord *claram* is ongetwyfeld ἀπὸ κοινού bedoel by Rhodos, Mytilene en Efese en kry addisionele klem deur sy posisie direk agter die hoofpouse in die vers. (Kyk n. 36 hierbo vir die verspatroon.) By wyse van *varietas* word in vers 3 die name van twee stede tesame met hul stadsgode genoem, - en dus indrukwekkender as wat met die eerste drie stede die geval was - naamlik Thebe wat beroemd is weens Bacchus en Delphi, beroemd weens Apollo. Albei hierdie gode is terloops onder andere spesifieke beskermgode van poësie. Die doelbewuste effek wat die digter hier met die welluidende stads- en godename wil skep, voel Syndikus, *op. cit.*, p. 101 as volg aan: *Die Schönheit des sonoren Klanges dieser Verse ist schwer rational zu erklären. Ins Ohr geht besonders der melodische Wechsel heller und dunkler Vokale; dabei wird der Vokalklang dadurch verstärkt, dass auffallend häufig zwei gleiche Vokale aufeinanderfolgen.* Van die beskrywende byvoeglike naamwoord *bimaris* merk Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 40, op: *das Wort hat H. wohl neugebildet nach διθάλαττος oder ἀμφιθάλαττος*, en dit is dus waarskynlik 'n neologisme wat as sulks die leser moet tref. Verdere luister word aan dié eerste vier reëls verleen deur die perifrasede *Corinthis/moenia*.³⁸ Laas-

genoemde woord kry klem deur die posisie voor in die reël en wys met liriese bondigheid (*brachylogia*) op die unieke kenmerk van die uitgestrektheid van Korinthe se stadsmure van see tot see wat boonop 'n enargeïese bydrae tot die visuele beeld lewer. Soos Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 40 sê: *moenia natürlich nicht die Mauern allein; die Umschreibung dient der Veranschaulichung des Stadtbildes ...*

Die eerste vier reëls word by wyse van die *asindeton* voor *sunt* (r. 5) van die volgende reëls geskei (hoewel tewens daarmee verbind). Die argaïese blokkieskonstruksie wat daardeur ontstaan, is paslik by hierdie beroemde ou Griekse stede. Die betekenis van *unum* hier sou moontlik in dieselfde lig as dié wat Lewis and Short, *op. cit.*, p. 1934, B 3a (κ) daaraan gee, gesien kon word, naamlik *unum omnium maxime* = "by uitstek". Daardeur sou *opus* geamplifiseer word tot 'n groot en edele taak. In r. 5 varieer die digter weer deur van 'n *antonomasia* gebruik te maak vir die stad Athene (*intactae Palladis urbem*). *Intactae* is moontlik *metri causa* aangewend, maar amplifiseer tog tewens deur die gedagte "maagd" op superlatiewe wyse uit te druk. Ook met *celebrare* het die digter 'n taamlik veelseggende woord gekies as onder andere na die betekenis waaronder Lewis and Short, *op. cit.*, p. 309 C die woord plaas, naamlik *to make something known, ... proclaim* sowel as die *Oxford Latin Dictionary*, fasc. II, p. 294, *to praise, extol, celebrate (in speech, song, writing, etc.)* gekyk word. In r. 7 word daar met die woorde *decernam fronti ... olivam* (metafoor) gesinspeel op digterlike roem en ons het dus hier te make met die baie sterk stylfiguur *emphasis*.³⁹ Dit is opvallend dat hier 'n hele drie reëls slegs aan Athene met haar godin gewy word. David West sien in *Carmine perpetuo .../ undique* 'n blote spot met Latynse epiëse digters (moontlik onder

andere Varius) se voorliefde om in lang gedigte met temas van oral uit Attika digterlike roem te probeer verkry.⁴⁰ Tog reken ek dat Horatius in rr. 5-7 veeleer besondere eer aan die stad van kuns en geesteslewe waar hyself boonop gestudeer het, wou bewys.

In *plurimus* wat asindeties met r. 7 verbind is, gebruik die digter 'n baie onverwagte uitdrukking waaroor kommentatore behoorlik kop krap. *Lewis and Short, op. cit., p. 1174*, gee met verwysing na hierdie ode die betekenis aan as "baie" (mense) en aanvaar dus by implikasie dat ons hier met 'n vorm van sinekdogee te make het (enkelvoud vir meervoud). Ook Dominicus Bo, *Lexicon Horatianum* II, p. 61, aanvaar dat *plurimus* hier as sinekdogee gebruik word. Dalk word *plurimus* hier saam met *dicet, metri causa* aangewend, maar dit neem die ongewone en dus vir die leser treffende, gebruik daarvan nie weg nie.⁴¹ 'n Opmerking van Syndikus, *op. cit., p. 101*, naamlik dat dié Griekse stede en gebiede nie bloot dien om die luister van Griekeland voor die oë van die leser te laat afspeel nie, maar ook iets van die roemryke verlede oproep, bring moontlik 'n nuwe aspek van die *carpe diem*-tema na vore, naamlik die afraai van 'n soort ontvlugting na die verlede heen. Toekomskwellinge as struikelblok om die huidige oomblik ten volle te benut kom, soos ons hieronder sal sien, veral sterk na vore in ode I 11 (*Tu ne quaesieris*). In die eerste 11 reëls van onderhawige gedig wil die digter dan nie alleen die aandag vestig op Griekse gebiede, wat 'n ruimtelike aspek impliseer nie, maar moontlik ook op die roemryke verlede, wat 'n tydsaspek sou impliseer.⁴²

Me in r. 10 is weer eens asindeties met die voorafgaande sin verbind en verkry weens die posisie voor in die sin en agter die

asindeton besonderse klem. In rr. 10-11 is die digter nog besig om Griekse gebiede te besing voordat hy in rr. 12-14 daartoe oorgaan om sy geliefde Tibur bo almal te prys. Dit is opvallend dat die kôla tussen die asindeta al korter word, naamlik 4 rr. (1-4), 3 rr. (5-7) en 2 rr. (8-9). Vanaf r. 9 kom, in teenstelling met die voorafgaande, 'n periode van 5 reëls waar die *varietas* in woordrykdom voelbaar opval.⁴³ Indien ons nou rr. 1-9 as geheel in oënskou neem, dan kom daar eers drie stede voor wat *clarae* is en deur dié een byvoeglike naamwoord beskrywe word. Vervolgens word Korinthe met 'n neologistiese byvoeglike naamwoord (*bimaris*) en 'n selfstandige naamwoord (*moenia*) genoem. Thebe en Delphi word met hul stadsgode beskrywe. Aan Athene saam met haar godin word drie reëls gewy. Buiten haar bekendheid as kunsbeskermer was Athena een van die bekendste godinne van Olympus.⁴⁴ Aan die twee ou mitiese stede, Argos en Mycenae, tesame met hul godin Juno word ten slotte twee reëls gewy. Volgens P. Grimal, *op. cit.*, p. 186 s.v. *Hera*, moes Zeus deeglik rekening hou met hierdie hoogste godin van Olympus wat ook die moeder van vier gode was. *Id.*, *Ibid.*, p. 243, s.v. *Junon*, wys daarop dat Juno die Romeinse godin is wat met Hera geassosieer is en wat die moeder van Mars was.⁴⁵ Inhoudelik het ons dus in rr. 1-9 met 'n *amplificatio* te make (*per incrementum* Quint., *I.O.* VIII 4, 3-9).⁴⁶ Die digter is dus bereid om die prag en mitologiese beroemdheid van Griekeland met volle trefkrag teen sy eie Tibur op te weeg. Vanaf r. 10 kan ons stilisties duidelik 'n styging in die styl-niveau waarneem. Volgens *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 601. II a, is *ditis* by uitstek 'n digterlike woord. Hierdeur word 'n soort verhewendheid verleen wat wys dat Horatius baie ordelik te werk gaan; eers vind ons naamlik 9 reëls se lof oor Griekse plekke

sonder dat die digter emosioneel betrokke raak en daarna, soos ons hieronder sal sien, begin sy gevoel spreek in die sin waarin hy Tibur bo die Griekse plekke verkies. In rr. 10-14 het ons met 'n antitese, ondersteun deur 'n asindeton, teenoor rr. 1-9 te make as die digter begin om sy eie Tibur bo die roem van Griekeland te prys. Hierdie kontras kom mooi na vore in die kragtige dubbele antitese (gedagtefiguur) in rr. 10-12, eers tussen die chiastiese *patiens Lacedaemon* en *Larisae ... opimae*, en dan weer tussen enersyds *nec tam patiens Lacedaemon* en *nec tam Larisae ... campus opimae* en andersyds *quam domus Albunae resonantis*.⁴⁷

Opvallend is ook die antitese van *me* (deur *anastrophê* te vroeg geplaas en eerste in die vers) hier in r. 10 teenoor die *alii* van r. 1. Dat die digter in hierdie reëls werklik opgewonde raak oor sy eie Tibur en intens emosioneel betrokke raak, blyk verder (want *me* is baie benadruk) nie alleen uit die *epanaphora* van *nec* en die herhaling van *tam* in rr. 10 en 11 nie, maar ook uit die personifikasie in *Lacedaemon* gesteun deur die metafoor *patiens*.⁴⁸

Die eienaardigheid dat nog 2 Griekse plekke in sy lofsin op Tibur voorkom, is te danke aan die gladde oorgang tussen lof van Griekeland en lof van Italië. Aangaande die metafoor *percussit* wat nog verder beklemtoon word deur *tam* in r. 11 se Röver-Oppermann onder andere: *nicht nur permovit*.⁴⁹ Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 42, bring hierdie werkwoord in verband met die werkwoord ἐκπλήσσειν ("tref") wat in die Griekse retoriek dikwels gebruik word vir die effek van die verhewe of die hartstogtelike styl op die publiek. Horatius mag hier in navolging van Hellenistiese digters met dié stilistiese term speel, soos hy in Od. I 6 met die terme *tenues* en *grandia* (r. 9) maak. Al word daar nie in Lewis and Short, *op. cit.*, p. 1336, s.v. *percutio*, na hierdie

spesifieke ode verwys nie, kan ons dus met sekerheid aanneem dat hulle oordragtelike betekenis *to strike, shock, make an impression upon, affect deeply, move, astound*, hier van toepassing is, want daar is sprake van iets wat 'n geweldige indruk op iemand maak (hom tref). So sterk is dié werkwoord dat ons myns insiens hier met 'n vorm van *amplificatio* te make het en wel van die tipe wat Quintilianus (*I.O.*, VIII 4, 1) beskryf as bestaande *in ipso rei nomine*.

In die enargeïese prentjie⁵⁰ in rr. 12-14 vind ons nie alleen in *domus* (r. 12) 'n metafoor vir *antrum* met 'n beklemtoning van die gevoel van huislikheid nie, maar ons kan die holle weerklank van die grot hoor in die onomatopeïese herhaling van die *-a-o-u-a-u-ae-o-a-*klinkers. Naylor, *op. cit.*, p. 17, wys op die chiasma in *praeceps Anio* (byvoeglike naamwoord + selfstandige naamwoord) in r. 13 en *Albunae resonantis* (selfstandige naamwoord + byvoeglike naamwoord) in r. 12. Hierin kan ons nie anders as om die bewondering van die digter vir die natuurskoon van sy eie Tibur te sien nie. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 42, wys daarop dat Tibur hier op viervoudige wyse geskets word. Inderdaad gebruik Hor. hier 'n viervoudige sinekdogeïese (*pars pro toto*) verwysing na Tibur. Eerstens word die grot van die bronnimf Albunea genoem⁵¹ dan die waterval van die Anio, die heilige woud, gewy aan die dorpstigter Tiburnus, en ten slotte die vrugteboorde.⁵² In *Albunae resonantis* (r. 11) kom die verfraaiende stylfiguur *enallagê* voor aangesien dit na regte die grot (*domus*) is wat weerklank. Hier is ook 'n *varietas* in woordrykdom omdat 5 reëls aan Tibur bestee word, meer as aan enige Griekse plek. In *praeceps* (r. 12) het die digter ongetwyfeld 'n uiters sterk woord

as metafoor gekies wat in *Lewis and Short, op. cit., p. 1412 I B 3*, onder andere vertaal word as *violent* teenoor die letterlike betekenis van *head foremost, headlong*. Ons het dus hier heel moontlik weer 'n *amplificatio* van die soort *in ipso rei nomine* (*I.O., VIII 4, 1*). Nie alleen is daar voorts 'n antitese (gedagtefiguur) van nie-polêre aard wat minstens spankrag in die sin skep tussen die neerstortende Anio (*praeceps Anio*) en die klein watervalletjies (*Mobilibus ... rivis*) in rr. 13 en 14 nie (*Kiessling-Heinze, op. cit., p. 42*), maar in die vervlegte hiperbata *uda/ ... pomaria* en *mobilibus ... rivis* kan ons enargeïes sien hoe die stroompies kruis en dwars in die watervore vloei. Die polisindeton van die kopulatiewe voegwoorde in r. 13 (*et ... ac ... et*) het die effek van 'n groot massa lofwaardighede wat die digter so oorrompel dat die voorafgaande beskrywing van die Griekse plekke feitlik in sy gemoed uitgewis word.

Indien ons rr. 1-14 in geheel bekyk, dan is dit opmerklik dat waar die digter in die eerste 11 reëls uitwei oor beroemde Griekse plekke, hy eers die Grieks-Asiatiese stede Rhodos, Mytilene en Efese noem voordat hy die plekke van Macedonië en duskant die Egeïese See prys. Ons vind dus daarin 'n *ruimtelike verskuiwing van ver na meer naby*. Waar die Griekse gebiede soos reeds hierbo aangetoon andersyds op feitlik nie-emosionele wyse voor ons oë afspeel in rr. 1-11, word Tibur in rr. 12-14 vanuit die ervaringswêreld van die digter se gemoed op sintuiglik waarneembare wyse geskets. Röver-Oppermann, *op. cit., p. 31*, sê van verse 12-14: *die des Dichters ganz persönliche Eindrücke wiedergibt: frommer Schauder, (naamlik veral in *lucus, n.v. my*) Freude an der Landschaft, Heimatliebe; Auge und Ohr, das Gefühl sind ... unmittelbar beteiligt, dazu ganz auf me bezogen*. Hier kom dus

nog 'n beweging, naamlik van die onpersoonlike na die persoonlik-waarneembare en ook van die onbetrokkene na die betrokke.

Soos reeds betoog, gaan hierdie bewegings moontlik gepaard met 'n beweging van die verlede na die hede, dit wil sê 'n tydsaspek is moontlik ook ter sprake.

Na die asindetiese verbindings tussen die voorafgaande reëls is daar na *rivis* in r. 14 'n voelbare ruspunt, geskep deur die abruptheid van die nuwe gedagte, wanneer die digter vanaf r. 15 met sy paraenetiese gedeelte begin. Dit is opmerklik dat die paraenetiese gedeelte van hierdie ode (dit is rr. 15-32) 98 uit die 176 woorde (56%) beslaan teenoor die 52 uit die 132 woorde in ode I 4 (39%).⁵³ Daar is dus 'n vermeerdering in die persentasie "paraenetiese woorde" en gevolglik 'n stylvlak-*variëtas* in die relatiewe woorderykdom van die paraenese in dié twee odes. Die *anastrophê* van *ut* in r. 15 is waarskynlik te wyte aan metriese redes,⁵⁴ maar tog het dit die newe-effek dat die metonimie *albus*⁵⁵ weens sy posisie besondere klem verkry. Hierdie metonimie bevat die essensie van die *simile* wat met *ut* begin, naamlik dat die Suidewind die donker wolke uit die hemel wegvee. Die feit dat Cicero in *De Oratore* III, paragraaf 205, daarop wys dat 'n *similitudo* 'n patetiese effek kan hê, laat die gevoel ontstaan dat die verhoging in stylvlak waarmee die digter reeds in rr. 10-14 begin het, hier voortgesit word. Dit is dan nog 'n bewys van die eenheid van hierdie ode aangesien daar nie 'n breuk in stylvlak tussen die oënskynlik aparte dele van die ode is nie omdat in r. 15 vv. nie 'n eenvoudige, kalm of middelmatige styl gebruik word nie. Dat die *simile* in r. 15 'n patetiese effek het, word verder bevestig deur die dringendheid waarmee die digter sy raad oordra, soos

weerspieël in die enjambement tussen rr. 15-16 gedra deur die hiperbaton *albus ... Notus*, asook deur die enjambement tussen rr. 16-17, gedra deur die hiperbaton *parturit imbres/perpetuo(s)*. Nie alleen word *obscurus* in r. 15 by wyse van *enallagê* vanaf *nubila* na *caelo* oorgedra nie, maar die antitese (woordfiguur) tussen *obscurus* en *deterget* het 'n kragtige botsingseffek weens die byeenplasing. Beide *deterget* en *parturit* is metafore wat verdere krag aan die patetiese stylvlak verleen deur aan *Notus* die krag van personifikasie te gee.⁵⁶ Opvallend is ook die metafoor *finire* in r. 17 en die ligte enjambemente aan die einde van rr. 17 en 18.⁵⁷

Syndikus sê dat die *tristitiam vitaeque labores* van r. 18 in die werke van Horatius maklik in verband gebring kan word met die bekommernisse van hooggeplaaste politici en verwys in dié verband na odes II 11, II 16 en III 29.⁵⁸ Veral met *tristitiam* kon die digter ook gesinspeel het op die persoonlike omstandighede van Plancus wat selfbewus en skuldig gevoel het omdat hy nie byderhand was om beskerming te verleen toe sy eie broer voëlvry verklaar was tydens die 2e triumviraat nie.⁵⁹ In hierdie rr. 17-21 vind ons die *carpe diem*-tema: Horatius gee aan Plancus die raad om wys te wees en 'n einde te maak aan sy lewensmart en swaarkry deur die krag van wyn, hetsy die militêre kamp wat skitter met veldtekens, hetsy die digte skadus van die Tiburstreek hom huisves. Die hartseer word ook voelbaar deur die onomatopeïese opeenstapeling van *-i*-klanke in *tristitiam vitae* (r. 18).⁶⁰ In dieselfde r. 18 kom ook nog 'n *amplificatio per congeriem* (Quint., I.O. VIII iv, 3) voor indien ons *molli* as byvoeglike naamwoord verstaan. Kiessling-Heize, *op. cit.*, p. 42, tref myns insiens 'n raak vergelyking tussen die *carpe diem*-tema hier en soos ons dit aantref in

epistula I 11, 22-27 waar hulle sê: *Verwandt sind die Lehren, die H. im Briefe I 11 dem Bullatius gibt: nur dass dort in der philosophischen Paränese ratio et prudentia curas ... aufert, wie in der Lyrischen der Wein.* Met *fulgentia* gebruik die digter nog 'n trefferwoord aangesien die verwantskap met *fulgur*, met dieselfde wortel gevorm, maklik die betekenis van "blits" kan laat ontstaan.⁶¹ Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 90, wys daarop dat Horatius *merum* veral gebruik vir wyn wat nog in die kruike is, of vir 'n wynoffer, of in sy gewone betekenis as onvermengde drank wat kenmerkend is van 'n kwaai drinkery. Aangesien die laaste betekenis hier van toepassing sou wees, word Plancus aangeraai om sterk te drink. Dit sou verstaanbaar wees in die lig van Plancus se besondere omstandighede, maar tog ietwat in botsing met die raad van matigheid wat die digter veral vanaf ode I 18 sterk beklemtoon.

Heelwat kenners reken dat *molli* in r. 19 eerder as 'n imperatiefvorm van die werkwoord *mollire* ("om te versag") dan as 'n byvoeglike naamwoord wat ons in hierdie sin met "versagtende/ontspannende" sou kon vertaal, gesien moet word. *Lewis and Short, op. cit.*, p. 1159, gee ook, met verwysing na hierdie spesifieke ode s.v. *mollis*, voorkeur aan die byvoeglike naamwoord. Indien *molli* as byvoeglike naamwoord gesien word, is dit nie alleen 'n metonimie (*effectus pro causa*) nie, maar sou ons ook moontlik in *molli ... mero* 'n grafiese hiperbaton kon sien met Plancus daartussen omring deur wyn. In rr. 19-21 is dit nie alleen die *epanaphora seu ... seu* wat uitstaan nie, maar ook die antitese (gedagtefiguur) tussen *fulgentia ... castra* en *densa ... Tiburis umbra* sowel as die *poluptoton tenent* en *tenebit*. Hierdie figure dra by tot die intensiteit van die stylniveau.⁶² Die herhalings van die dentale

t-klanke in rr. 19-21 is heel moontlik 'n poging van die digter om by wyse van *onomatopoiia* Plancus tot verbeterheid (byt op sy tande) aan te spoor. Die alliterasie tussen *tui* en *Teucer* sluit aan by die herhaling van die *-t*-klanke.

By wyse van die sterk verhewe-patetiese stylfiguur *paradeigma* (*exemplum*)⁶³ word die *carpe diem*-raad vanaf r. 21 nog duideliker en kragtiger deur die herhaling onder die aandag van Plancus gebring wanneer die digter die paslike deel van die mite van Teucer, die seun van Telamon wat deur sy vader verwerp was omdat hy sonder sy broer en laasgenoemde se seun van Troje teruggekeer het, voorhou. Na sy verbanning sou Teucer 'n nuwe Salamis in Cyprus gaan stig het.⁶⁴ In rr. 21-24 is dit daarbenewens die opvallende anastrophê van *cum* (eers op die vierde plek in sy sin), die metonimie *Lyaeo*⁶⁵ en veral r. 23 waar daar by wyse van *emphasis* gesinspeel word op die godsdienstige handeling waarby Teucer aan Herakles ἡγεμὼν offer sodat hy as leier kan optree in die onsekere toekoms wat op hom en sy manne wag, wat bydra tot die verhewe stylvlak.⁶⁶

Uda Lyaeo tempora is heel waarskynlik 'n grafiese hiperbaton waar=in gesien kan word hoe die wyn (binne in hom) sy kop laat sweet. Kunstig word in r. 24 die spondeë wat deur die versmaat toegelaat word, aangewend om deur hul slepende ritme die hartseer/moedeloosheid/terneergedruktheid voelbaar te maak waar Teucer sy bedroefde vriende aanspreek: *sīc trīstēs ādfatus amīcos.*

Die *tmesis* (*quo ... cumque*) in r. 25 is hoogs waarskynlik om metriese redes aangebring. In rr. 25-26 word ook melding gemaak van die onsekerheid oor die toekoms (*quo ... cumque feret ...*

fortuna) en hierdie toekomsonsekerheid is volgens Horatius, soos ons in odes I 9 en I 11 sal sien, een van die vernaamste struikelblokke wat ons verhinder om die huidige oomblik ten volle te benut. In r. 25 word *fortuna* sonder twyfel gepersonifiseer, nie alleen weens die metaforiese gebruik van *feret* hier in r. 25 nie, maar ook weens die vergelyking met *parente* ("n Lot beter gesind as jou vader")⁶⁷ Indien ons in ag neem dat Fortuna by uitstek 'n grillige godin is⁶⁸ en dat sy hier in 'n gunstiger lig as 'n vader wat vir sy kinders behoort te sorg, gestel word, dan het ons hier ongetwyfeld met *amplificatio per ratiocinationem* (Quint., I.O. VII 4 15 vv.) te make wat verdere patos verleen. In r. 26 het die opeenstapeling van *-i*-klanke, soos in die geval van *tristitiam vitaeque* in r. 18 die effek van sintuiglik-voelbare ontroering en hartseer. Ook die emosionele tussenwerpsel o sowel as die *amplificatio per congeriem in socii comitesque* verleen verdere krag aan hierdie gedeelte. In r. 27 word die ernstige vermaning dat daar nie onder die leiding van Teucer gewanhoop mag word nie, onderstreep deur die sewe lang lettergrepe van die versmaat: $\text{—} \quad \text{—} \text{!} \text{—} \text{—} \text{!} \text{—} \text{||} \text{—} \quad \text{—} \quad \text{—} \quad \text{v}(\text{u})$ *nil desperandum Teucro duce*. Die chiasiese ordening in *Teucro duce* en *auspice Teucro* mag heel moontlik bloot om versmaatredes aangebring wees, maar die gebruik van die *gerundivum* tesame met *nil* sowel as die herhaling van *Teucro* benadruk dit dat daar geensins onder Teucer se leiding getwyfel mag word nie.

Sterk antiteties, veral teenoor die onsekerheid oor die toekoms in r. 25, is die hiperbaton *certus ... Apollo* in r. 28. *Certus*, hier predikatief gebruik, word ook beklemtoon as eerste woord in die sin. Die *chiasma* in r. 29 in *ambiguum ... Salamina* (byvoeglike naamwoord + selfstandige naamwoord) en *tellure ... nova*

(selfstandige naamwoord + byvoeglike naamwoord) is moontlik om metriese redes genoodsaak, maar het seker ook die newe-effek dat die verwondering oor die belofte van Apollo daarin gesien kan word. In r. 30 trek die emosionele *o* sowel as die alliterasie in *peioraque passi* die aandag. Die oorwegende lang lettergrepe wat die versmaat toelaat, pas in hierdie reël goed aan by die patos as Teucer sy dapper helde wat erger ontberinge as die wat nou wag, deurgemaak het, aanspreek: $\bar{o} \quad \bar{f} \bar{o} \bar{r} \bar{t} \bar{e} \bar{s} \quad \bar{p} \bar{e} \bar{i} \bar{o} \bar{r} \bar{a} \bar{q} \bar{u} \bar{e} \quad \bar{p} \bar{a} \bar{s} \bar{s} \bar{i}$.

Dat die *carpe diem*-tema hier sterker gestel word as in r. 19 blyk uit die sterk metafoor *pellite*⁶⁹ in r. 31. Die gevarieerde herhaling *mero* (19) en *vino* (31) gee 'n onverwagte klem aan die begrip "wyn", wat seker paslik is by die uitsonderlike moeilikhede van Plancus. In r. 32 val die treffende grafiese hiperbaton *ingens ... aequor* met die metaforiese *iterabimus*⁷⁰ daartussen op. Die leser kan feitlik sien hoe daar deur die ontsaglike see geklief word. Die alliterasie in *ingens iterabimus* dra ook by tot die verhewe stylvlak wat ons hier aantref.

Wat struktuur betref, handhaaf die digter, soos hierbo aangetoon, vanaf die begin van sy gedig 'n verhewe stylvlak met 'n *varietas* op verskeie plekke in die ode na die heftige emosionele stylvlak. Nadat daar byvoorbeeld vanaf die begin van dié ode met *laudabunt* op 'n verhewe stylvlak begin is, gaan die stylvlak oor tot die emosioneel belaaide stylvlak van rr. 10-14 waar Horatius sy eie Tibur beskrywe. Soos reeds genoem, is die sterk stylfigure (*epanaphora*, antitese, polisindeton, ensovoorts), enjambement en trefferwoorde (*percussit*, *praeceps*) tekens van dié hewige emosie hier. Die twee metafore *deterget* en *parturit* wat aan Notus die krag van personifikasie gee, die onomatopeïese hartseer wat spreek

uit die herhaling van die droewige *-i*-kranke, die *epanaphora* (*seu ... seu*), die antitese tussen *castra ... fulgentia* en *densa ... Tiburis umbra*, die enjambement tussen rr. 20-21, die *anastrophê* van *cum* ensovoorts dui daarop dat die sterk emosionele stylvlak vanaf r. 14-21 voortgesit word. Die sin eindig in r. 21 na 'n sterk enjambement: nog 'n teken van (onbeheerbare) emosie. Vanaf *Teucer* in r. 21 waarmee die *exemplum* ingelei word, word daar by wyse van *varietas* teruggekeer na die verhewe stylvlak voordat die skrynende hartseer van rr. 24-26 weer deurbreek na die intens emosionele stylvlak. In rr. 27-29 word daar weer na die verhewe stylvlak teruggekeer voordat die intense emosie vir oulaas deurbreek in rr. 30-31 waar die patetiese *o* 'n teken is van *Teucer* se bejammering van sy manskappe wat al erger dinge deurmaak het. Ook die sterk metafoor *pellite* dui hier op hewige emosie.

Die ineenskakeling in stylvlak tussen rr. 1-14 en die res van dié ode dui reeds daarop dat daar nie getwyfel hoef te word of ons hier met een of met twee afsonderlike odes te make het nie. Nadat Gordon Williams, *op. cit.*, p. 763, van die odes van Horatius gesê het: *It is a feature of the poet's mind which also delighted on a larger scale, in the sheer complexity of ideas that went to make up a unified poem*, tref hy *ibid.*, p. 765, die volgende onderskeid tussen die odes en briewe van ons digter: *In the Odes, but seldom in the Epistles, words are used in a way which makes full demand on their sensuous and associative potentialities; correspondingly, the composition of the odes is in a series of pronouncements (rather than statements) which move in the direction of ideas and pictures but do not attempt to exhaust them explana-*

torily. A progress of thought which is sheerly narrative or expository is nearer to the style of the Epistles ... Waar alles dus letterlik uitgespel word in die briewe van Horatius, maak die odes veel meer aanspraak op die verbeelding van die leser en is die odes op veel kunstiger wyse geskrywe. In die lig hiervan is Gordon Williams, *op. cit.*, p. 764, tevrede met 'n boot "uiterlike" binding tussen die eerste en tweede gedeeltes van dié ode as hy sê: *The mention of Tibur, implying that it is the home town of Plancus, establishes a connection with the first part of the poem.* Williams bedoel hier natuurlik die metonimiese verwysing na Tibur in die eerste gedeelte van die gedig (rr. 1-14) en die vermelding van Tibur in die tweede gedeelte in r. 21. Tog voel ek dat die eenheid van dié ode ook wat die gedagtegang betref, al sou dit dan bloot by wyse van suggestie wees, duideliker verklaar moet word.

Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 42 sq., Syndikus, *op. cit.*, p. 95, en West, *op. cit.*, p. 112, het reeds op die verband tussen hierdie ode en *epistula* I 11 gewys. In hierdie brief word ook 'n reeks Griekse stede vermeld as die digter aan sy vriend Bullatius, wat op reis is, skryf en vra hoe die vreemde gebiede opweeg teen sy eie land. Vervolgens sê hy aan Bullatius dat hy miskien sou verkies om daar in die vreemde te bly sonder om te dink aan sy vriende en sonder dat hulle aan hom hoef te dink (*oblitusque meorum, obliviscendus et illis*), maar dat 'n reisiger altyd na sy vaderland sal verlang. Bullatius moet dus terugkeer na sy eie tuiste en die verre lande vandaar bewonder. Net soos in ode I 7 is daar in brief I 11 vanaf r. 23 'n skynbare verandering in tema as Bullatius beveel word om met dankbare hand die aangenaamhede van die huidige oomblik aan te neem sodat hy sal kan sê dat,

op watter plek hy ookal was, hy gelukkig gelewe het (*grata sume manu neu dulcia differ in annum, / ut quocumque loco fueris, vixisse libenter / te dicas: ...*) Die raad wat die digter aan Bullatius gee, is dus om nie rus te soek deur te reis in vreemde lande nie, maar om die huidige oomblik ten volle te benut en dan sal hy, waar hy hom ookal mag bevind, gelukkig wees. Dit sou nie onmoontlik wees dat Horatius juis hierdie selfde boodskap op veel kunstiger wyse aan Plancus in ode I 7 wou oordra nie, met ander woorde: "Plancus, jy soek vir jou probleme ontvlugting in verre lande waar niemand jou kan herinner aan die dood van jou broer ensovoorts nie. Onthou egter dat ons eie Tibur veel skoner is as daardie lande. Die hoofsaak is egter om waar jy jou ookal mag bevind die onaangenaamhede van die lewe met wyn te verdryf." So gesien, sou die eenheid van dié ode ook wat sy innerlike gedagtegang betref gevrywaar wees. Syndikus merk in dié verband op: *Die Ode braucht nicht wie die Epistel die Sinnlosigkeit eines Ortswechsels gedanklich zu begründen, in ihrem Stil setzt der Dichter den neuen Gedanken viel unvermittelter vor uns hin.* (op. cit., p. 97). So slaag die digter op veel kunstiger wyse daarin om die gevoel (en nie die verstand nie) van die publiek te beïnvloed en dit is ook meer effektief aangesien dit die publiek onmiddellik tot die daad wat die skrywer beoog, laat oorgaan.

2.3 ODE I 9 (VIDES UT ALTA)

Deur die eerste sin van hierdie ode met 'n vervoegde werkwoord te begin, word die aandag van die jong Thaliarchus⁷¹ met klem gevestig op die berg Soracte wat skitterwit staan met diep sneeu omring. Tereg merk Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 49, van *stet* in r. 1 op: *stare von einem hochragenden Berge gesagt ist wie es scheint ganz singulär*. Myns insiens het ons hier met 'n metaforiese gebruik van *stet* te doen wat aan Soracte die krag van personifikasie gee.⁷² Hierdeur word die effek geskep van 'n reusagtige figuur wat soos 'n uitstaande pilaar omring van sneeu in die Tiberdal uittroon.⁷³ Hierdie enargeïese beeld verkry nog verdere trefkrag deur die hiperbaton *alta ... nive* (r. 1) wat *stet* omring en dus die staan in die diep sneeu beklemtoon,⁷⁴ asook deur die beklemtoonde posisies van *candidum* en *Soracte* aan die begin en einde van hulle versreëls. Die vertaling van Bennet, *op. cit.*, p. 29, naamlik: *how Soracte stands glistening in its mantle of snow*, gee die inhoud van hierdie reëls goed weer. Net so enargeïes, veral danksy die metafore *sustineant* en *laborantes*⁷⁵ waardeur *silvae* personifieer word, is die beeld van die bome wat swoeg onder die sneeulas. Die sinekdogee in *silvae* (*totum pro parte*) laat die leser aanvoel hoe die hele woud in plaas van net die takke van die bome feitlik onder die las van die sneeu beswyk. Ook in die versmaat⁷⁶ kan die swaar geswoeg van die bome aangevoel word in die oorwegend lang lettergrepe van *sīlvāe lābōrāntēs*. Die geswoeg van die bome word verder deur die enjambement tussen rr. 2-3 beklemtoon. Daar is ook 'n antitese merkbaar tussen die geswoeg van die bome hier en die beweginglose *stet* (r. 1) sowel as *constiterint* in r. 4. Verdere klem word in rr. 3-4 verleen

deur die enjambement gedra deur die opvallende hiperbaton *geluque ... acuto*. Alhoewel die woordorde moontlik hier deur die versmaat genoodsaak word, verkry die digter minstens 'n grafiese newe-effek van vasgevriesde strome deurdat *flumina constiterint* deur *geluque ... acuto* omring word. Myns insiens het ons in hierdie eerste 4 rr. ook nog te make met die stylfiguur hiperbool en onderskryf ek 'n opmerking van Syndikus in dié verband, naamlik: *Wann beugen sich schon in Mittelitalien die Bäume unter der schneelast, wann sind schon mittelhohe Berge wie der Soracte tief verschneit und wie oft gefrieren dort die Flüsse völlig zu?*⁷⁷ Opvallend is ook die wyse waarop die digter by wyse van 'n indirekte vraag ingelei deur *ut* hierdie eerste strofe tot 'n eenheid saamvoeg. Die finale indruk van die eerste strofe is een van buitengewone, byna ondraaglike koue, aanskoulik gemaak deur drie enargeïa en sterk onder die leser se aandag gebring deur die nadruklike stylfigure soos personifikasies, hiperbool, enargeïa.

In rr. 5-8 val die dringende opdrag waarmee die digter sy paraenetiese gedeelte begin dadelik op.⁷⁸ Nie alleen word rr. 5 en 7 deur vervoegde werkwoorde ingelei nie, maar Thaliarchus word hier direk by wyse van imperatiewe beveel om die stompe in groot hoeveelheid (*large*) by herhaling (*re-*) op die vuurherd te stapel en om die beleë, onvermengde wyn meer mildelik as gewoonlik uit die Sabyense *amphora* te skink en nie uit die mengbeker met lepels te bedien nie.⁷⁹ Nie alleen verkry die dringendheid van die opdrag groter klem deur die byvoeging en plasing van die bywoord *large* voor in r. 6 en die van *benignius* aan die einde van die reël nie, maar opvallend is die nadruklik geformuleerde patetiese uitroep

o *Thaliarche* aan die begin van r. 8. Deur die hiperbata *quadrum ... merum* en *Sabina ... diota* wat elkeen oorspring na die volgende reël word verdere klem verleen. In hierdie woordpare merk ons ook nog die ryk versiering van *homioptota* op. Nie alleen word hier raad aan *Thaliarchus* gegee nie, maar deur die beklemtoonde bywoorde, byvoeglike naamwoorde en genoemde stylfigure word hy beveel om ten volle gebruik te maak van die middele tot sy beskikking om die heersende probleem op te los.

In r. 9 gaan die digter met sy raadgewing voort deurdat hy *Thaliarchus* beveel om alle ander sake aan die gode oor te laat. Die gebruik van die poëtiese woord *divis* hier maak die styl meer verhewe.⁸⁰ Ook hierdie voortsetting van die paraenese (rr. 9-12) word deur 'n imperatief ingelei wat dringendheid daaraan verleen. Al kan die plasing van die woorde in die volgorde wat ons aantref in rr. 10-11 suiwer aan metriese redes te danke wees, verkry die digter hierdeur ook nog die kunstige toegif dat ons in die hiperbaton *ventos ... deproeliantes* grafies kan sien hoe die winde die see opsweep tot 'n siedende massa (*aequore fervido*) wat tussen die winde rondgemaal word. Die *prolepsis* in (*aequore fervido*)⁸¹ sowel as die enjambement tussen rr. 10 en 11, gedra deur die hiperbaton *ventos ... deproeliantes* laat ons die geweld van die storm op die siedende see nog feller aanvoel. Nie alleen gebruik die digter in *deproeliantes* 'n metafoor wat *ventos* persoonifieer nie, maar beide die *Thes. L. L., op. cit., vol. V (1), c. 615*, en die *Oxford Latin Dictionary, op. cit., fasc. III, p. 521*, en *Lewis and Short, op. cit., p. 552*, noem hierdie ode as enigste bewysplaas vir die gebruik van *deproeliari*. Hieruit kan ons aflei dat ons hier met 'n ἁπλῆ λεγόμενον en heel moontlik 'n neologisme van Horatius te make het wat nog groter trefkrag aan

hierdie uitdrukking verleen.⁸² Byna zeugmaties word die antitese (woordfiguur) tussen *cupressi* en die hiperbaton *veteres ... orni* deur die werkwoord *agitantur* verbind. In hierdie antitese wat ingelei word deur die *epanaphora nec ... nec* sien Pöschl, *op. cit.*, p. 39, 'n poging van die digter om die ganse bomeryk voor te stel: *Wenn hier also Horaz auf Bäume hinweist, die der Wind bewegt, so nennt er einen immergrünen Baum und einen, der seine Blätter verliert, einen, der in Gärten und Hainen angepflanzt wird, und einen, der auf den Bergen wild wächst. Dadurch wird sozusagen die ganze Welt der Bäume erfasst. Myns insiens word hier ook 'n kunstige effek verkry deurdat die immergroen cupressi alleen staan teenoor die veteres ... orni met die frekwentatiewe en daarom kragtige werkwoord agitantur daartussen. In laasgenoemde kan ons feitlik sien hoe die blare afgeskud word deur die wind wat tussen hulle woed. In die lang e-klanke asook die -i-klanke soos veral opvallend in die homoiototon cupressi ... orni aan die einde van rr. 11 en 12 tesame met die s-klanke en die sterk keelklanke en r-klanke in hierdie rr. 11 en 12 kan ons hoor hoe die winde suis terwyl die boomtakke kraak onder die geweld daarvan:*

$\bar{d}\bar{e}\bar{p}\bar{r}\bar{o}\bar{e}\bar{l}\bar{i}\bar{a}\bar{n}\bar{t}\bar{e}\bar{s}, \bar{n}\bar{e}\bar{c} \bar{c}\bar{u}\bar{p}\bar{r}\bar{e}\bar{s}\bar{s}\bar{i}$
 $\bar{n}\bar{e}\bar{c} \bar{v}\bar{e}\bar{t}\bar{e}\bar{r}\bar{e}\bar{s} \bar{a}\bar{g}\bar{i}\bar{t}\bar{a}\bar{n}\bar{t}\bar{u}\bar{r} \bar{o}\bar{r}\bar{n}\bar{i}$

Die paraenetiese gedeelte wat in r. 5 begin het, bereik hier in rr. 13 en 14 'n hoogtepunt as die digter met gebruikmaking van die nadruklike stylfiguur *poluptoton* (*quid ... quem*)⁸³ sy *carpe diem*-tema in twee γνῶμη-sententiae weergee (*quid ... quaerere* en *quem ... appone*).⁸⁴ Die byvoeging van die tweede *sententia* veroorsaak boonop 'n *congeries*-effek van *amplificatio*.⁸⁵ Ook die metafoor

(*fuge quaerere*),⁸⁶ die *tnesis quem ... cumque*⁸⁷ die polisindetiese *et ... -que ... nec ... neque*,⁸⁸ die beklemtoonde posisie van die imperatiewe waarmee rr. 15 en 16 ingelei word, is duidelike tekens van hierdie hoogtepunt. Opvallend is ook die variasie tussen die positiewe imperatiewe *fuge* en *appone* met die litotês *nec ... sperne ... neque* waarmee die opdrag dubbele krag verkry.⁸⁹ Die effense *brevitas*-effek wat die digter in rr. 15-16 verkry deur twee direkte voorwerpe aan *sperne* te gee, laat ons die dringendheid van die opdrag nog sterker aanvoel. Ook die oorvloed van die sin na die volgende strofe toe verraaie 'n hartstogtelikheid.

Vanaf r. 17 tot die einde van hierdie ode verloor die werkwoorde nie alleen hul beklemtoonde posisies aan die begin van die versreëls nie, maar word hulle opvallend minder en word die dringende imperatiewe vervang deur 'n sagter hortatiewe konjunktief in *repetantur* (r. 20). Alhoewel die versmaat weens die twee kort lettergrepe wat as 7e en 8e lettergrepe vereis word heel waarskynlik die plasing van *canities* en *virenti* op hul spesifieke plekke in die reël noodsaak, verkry die digter die kunstige toegif van 'n antitetiese botsing deurdat hierdie twee woorde direk langs mekaar staan. Dit herinner so sagkens aan die *pallida Mors* van ode I 4. In beide gevalle (*canities* en *virenti*) sowel as in *morosa* (r. 18) het ons ook nog te make met metonimieë waar die effek van die jeug en ouderdom gekontrasteer word.⁹⁰ Hierdie veelvuldige versierings verhinder dat die stylniveau te abrupt sou daal. Kunstig werk die versmaat met sy diaeresis na die derde lettergreep van r. 18 hier saam, want ook inhoudelik (soos ons hieronder sal sien) is hier 'n breuk in betekenis:

mōrosa. nunc et campus et areae.

Na die mistroostige *morosa* wat sterk beklemtoon word aan die begin van r. 18, lei die *epanaphora* die laaste gedeelte van die ode (rr. 18-24) in waar die toneeltjie van speelse jeug ons so meevoer dat die starre winterstoneel van rr. 1-4 feitlik vergete is en nog net voelbaar is in die vermaninge. Dat die dringendheid besig is om krag te verloor, blyk ook uit die relatiewe afstand van die *epanaphora nunc ... nunc* (rr. 18-21) teenoor die voorafgaande *nec ... nec* (rr. 11-12) en *nec ... neque* (rr. 15-16). Die polisindeton *et ... et ... -que ... et ... -que* in rr. 18-24 dien myns insiens om aan die jongman 'n magdom van geregverdigde en paslike genietinge voor oë te stel. In die -s en -u-klanke in r. 19 kan ons die gefluister in die nag in die enargeïese rr. 19-20 hoor: -s ... su -susu- ... Pragtig verkry die digter in r. 22 die grafiese effek van 'n meisie wat aangename gelag uitstraal deur die hiperbaton *gratus ... risus* met *puellae* daartussen. Die aangenaamheid van hierdie ethos-toneeltjie verkry nog groter effek deurdat ons in *gratus* 'n metonimie (*effectus pro causa*) het. Kunstig en enargeïes aanloklik om Thaliarchus aan te spoor, word die wegkruipspeletjie uitgebeeld deur die verstrengelde wyse waarop die hiperbata *latentis ... puellae* en *intumo .. ab angulo* voorkom. Opmerklik in rr. 18 (*nunc*) - r. 24 is die werkwoord *repetantur* wat hierdie jongmenstoneeltjie zeugmaties as aparte eenheid saamsnoer. In hierdie laaste reëls wat inhoudelik tot die eenvoudige styl behoort aangesien dit hier oor die liefde gaan, is die winterskoue van die eerste vier reëls glad vergete en het ons 'n aangename somerstoneeltjie waar jongmense hulle in die aand buitenshuis geniet. Wat die spanningslyn van die ode as geheel betref, sou ons kon sê dat ons 'n stygende *varietas* vasstel van rr. 1-4 na rr. 5-7 vanwaar ons 'n steeds stygende *varietas* vind na rr. 8-14 en dan 'n geleidelik

dalende *varietas* na die einde van die einde van die ode toe; die laaste twee reëls is heel gewone taal, op eenvoudige stylvlak.

In verband met hierdie ode merk Fraenkel onder andere op: *But we have to admit that as a whole the poem falls short of the perfection reached by Horace in many of his odes. Its heterogeneous elements have not merged into a harmonious unit*, en vervolg dan deur te sê: *The 'Hellenistic' ending of the ode and its 'Alcaean' beginning have not really coalesced.*⁹¹ Indien ons Fraenkel gelyk sou gee dat Horatius in hierdie ode nie daarin slaag om 'n eenheid te skep nie (*totum ponere*), dan sou hy hier in stryd optree met sy eie eis van *sit quodvis, simplex dumtaxat et unum* in "*Ars Poetica*" r. 23.

Wilkinson poog om die probleem aan 'n gebrek aan eenheid in hierdie ode soos deur Fraenkel e.a. gestel, op te los deur van rr. 1-4 te sê: *But suppose ... that the whole scene is a fiction symbolic of old age. Everything falls into line: snow is used as a symbol for old age.*⁹² Ter staving van hierdie simboliese interpretasie verwys Wilkinson onder andere na ode IV 13, 12 waar *capitis nives* (hier help Horatius ons met byvoegsel *capitis*) volgens hom sonder twyfel in verband met ouderdom aangewend word asook na die *stat glacies iners* van ode II 9, 5 wat volgens hom in verband met leweloosheid aangewend word. Hy gaan dan voort deur te sê: *The poem, then, is not intentionally formless; on the contrary it derives a subtle unity of feeling from the undercurrent of nature symbolism.*⁹³ Pöschl neem sterk standpunt in teen hierdie simboliese interpretasie van rr. 1-4: *Das ist nicht Ausdruck eines Seelenzustandes, ... nicht Sinnbild des Greisenalters, so Wilkinson und Commager, sondern ganz schlicht der römische Winter mit seiner schneidenden Kälte und sonst nichts.*⁹⁴ Pöschl verduidelik dan

verder dat rr. 1-4 bloot as kontrasterende agtergrond dien vir die vreugdevolle wynfees in rr. 5-8 met Thaliarchus as *rex convivii*.

Die dringendheid van die paraenese vanaf r. 5 met veral die opvallende patetiese uitroep *o* sowel as die reeds vermelde formele aanspreking in r. 8 asook die feit dat die paraenetiese gedeelte tot aan die einde van die ode strek, is myns insiens genoegsame bewys dat ons meer moet sien in die eerste vier reëls as bloot 'n kontrasterende agtergrond vir die "wynfees" in rr. 5-8 soos waarvan Pöschl dink. Om die simboliese interpretasie van Wilkinson te aanvaar, sou ook probleme skep. Wilkinson sien sneeu as 'n simbool vir ouderdom. Indien ons die definisie van 'n simbool soos verduidelik deur Henderson as uitgangspunt neem, dan kan ons hierdie sienswyse van Wilkinson nie aanvaar nie, aangesien sneeu nie in al die odes van Horatius as simbool vir die ouderdom aangewend word nie.⁹⁵ Henderson gee die volgende definisie van 'n simbool: *A 'symbol' is an image which recurs persistently in a consistently similar context, though all the time demanding attention in its own right.*⁹⁶ Voorts sou so 'n simboliese interpretasie 'n gedig te verbeeldingloos en sonder die wisselende stemminge wat Horatius juis wou bewerkstellig, laat. Ek stem dus hier heelhartig met David West saam as hy sê: *But if that symbolism is spread over the poem, and the whole scene is a fiction symbolic of old age, it makes the poem feeble and monotonous.*⁹⁷

Myns insiens is die briljante *ingenium* van die ode-digter hier juis daarin geleë dat hy by wyse van 'n subtiële wyse van *emphasis* deur die hiperboliese skets van die starre winterstoneel in rr.

1-4 'n atmosfeer-oordrag kry wat nie alleen invloed uitoefen op rr. 5-8 nie, maar op die hele res van die ode. So slaag die digter myns insiens daarin om natuur natuur te hou en ons tog dwarsdeur die ode te laat bespiegel of die eerste vier reëls nie dalk ook iets met die ouderdom te make het wat as vermaning dien vir die jong Thaliarchus om sy jeug ten volle te geniet nie. In rr. 10-12 sou ons kon bespiegel of ons nie hier met die storm- en drangperiode van die jeug te make het wat nadat dit uitgewoed is die ouderdom (*veteres*) meebring nie. Ons sou kon bespiegel of die *canities* ... *morosa* van rr. 17 en 18 nie responsie vind met die eerste vier reëls nie en of ons rr. 18-24 nie moet sien as kontrasterend met die eerste agt reëls in die sin dat die jeug alle bekommernisse van die ouderdom moet vergeet nie. Juis hierdie feit dat ons die digter nêrens kan vastrek deur die ode as simbolies te interpreteer nie terwyl ons tog deurentyd 'n soort verwantskap aanvoel, is myns insiens die effek wat die digter hier wil bereik en al sou ons hoe lank redeneer, sou ons sy *ingenium* nie kon vastrek nie.

2.4 ODE I 11 (TU NE QUAESIERIS)

Wat die gedagtestruktuur in die odes betref, sê Collinge, *op. cit.*, p. 65: *Horatian lyric can recognize two possible basic oppositions: (a) between responsive and non-responsive deployment of the thought, (b) between different types of responsive arrangement, or (where that is absent) between static and progressive thought.* Collinge, *ibid.*, p. 68, plaas ode I 11 onder die odes waarin daar geen responsie voorkom nie en vervolg deur te sê:

*I 11 (Tu ne quaesieris) is Leuconoe's simpleminded enthusiasm for astrology; but Horace does no more than say 'carpe diem' in a series of aphorisms piled up in an almost Gilbertian manner.*⁹⁸

Collinge meen dus dat ons hier met 'n gedig te make het met weinig variasie en met 'n aantal *carpe diem-sententiae* wat op verbeeldinglose wyse opeengestapel is. In die bespreking wat hieronder volg, hoop ek om die teendeel van hierdie sienswyse te bewys.

Wat die paraenetiese odes met die *carpe-diem*-tema betref, het ons in ode I 4 gemerk dat die ode-digter as uitgangsituasie vir die paraenetiese gedeelte van die ode wat hy in genoemde gedig met toespelings suggereer, 78 uit 128 woorde (61%) gebruik. Met die uitgangsituasie in genoemde ode wil die digter die heerlikheid van die lente na die beklemmende winter beklemtoon. Hiermee word die waarskuwing vir die dood soveel sinvoller. In ode I 7 gebruik die digter 89 uit die 173 woorde (51%) as uitgangsituasie. In ode I 9 was dit die berg Soracte wat op kunstige wyse as uitgangsituasie vir die paraenetiese gedeelte gedien het, maar hier het die digter reeds na 18 uit die 109 woorde (17%) met sy raadgewing begin.⁹⁹ Die uitgangsituasies het dus al korter geword en daar is gouer met die paraenetiese gedeeltes begin. In hierdie ode val die digter abrupt, sonder uitgangsituasie, weg met sy raadgewing. Ons kan dus aanneem dat ons hier met 'n hoogtepunt te make het wat die *carpe diem*-tema betref. Syndikus vat dit goed saam waar hy van hierdie ode sê: *In gedrängtester Form, ohne breite Entfaltung einer Situation, fast als reine Lehre, als Weisheits-und Lebenslehre, bringt hier unser Dichter eine seiner Grundwahrheiten vor ...*¹⁰⁰ Ons het dus hier met die suiwer essensie van die *carpe diem*-tema te make.

Dat die Asclepiadiese versmaat wat die digter in hierdie ode gebruik, by uitstek geskik is vir hierdie ode wat as 'n hoogtepunt in die *carpe diem*-tema beskou kan word, word mooi deur Syndikus, op. cit., p. 129, bewoord waar hy sê: *Die Art, wie die kurzen sprachlichen Glieder sich in die metrischen Einheiten einfügen, wie dem Versmass parallele Einschübe im Chorjambus der Versmitte den natürlichen Fluss des Satzes stauen und gliedern und wie gerade im Binnenraum der Verse die metrische Gliederung durch sprachliche Pausen herausgearbeitet wird, diese gegenseitige Verstärkung von Satz- und Versrythmus erhöht die Wirkung der kurzen, aufeinanderdrängenden Kola ungemein.*¹⁰¹

Op stilistiese vlak val die *epanaphora* sowel as die abrupte aanspreek van *Leuconoë* in die eerste drie reëls dadelik op.¹⁰²

Sterk spreek die verbod op onnodige toekomskwellinge in die negatiewe bevel uitgedruk deur *ne plus* die *perfectum* konj. in rr. 1 en 3.¹⁰³ Horatius gebruik hierdie konstruksie vir 'n negatiewe bevel slegs in twee gedigte in die eerste ode-bundel, naamlik in onderhawige een en in ode I 18 (*nullam, Vare, ... severis*). Laasgenoemde gedig is net soos hierdie een abrupt paraeneties sonder uitgangsituasie voor die paraenese en ons kan dus aanneem dat die digter hierdie konstruksie slegs aanwend waar hy sy raadgewing baie sterk wil beklemtoon. Reeds by die aanvang van die gedig is dit dus duidelik dat die digter iets met sterk klem onder die leser se aandag wil bring.

Kunstig word die parentetiese *scire nefas* in die eerste reël beklemtoon deurdat dit tussen die twee pouses van die versmaat geplaas word (*quāesieris* - *scire nefas* - *quem mihi*). Die ellipse

van *nam* en *est* by - *scire nefas* - het ook nog 'n *brevitas*-effek wat kenmerkend is van hierdie kort, kernagtige ode.¹⁰⁴ Deur die anaforiese *quem mihi, quem tibi* met die persoonlike voornaamwoorde presies in eenderse volgorde langs elke deel van die anafoor geplaas, dra die digter myns insiens nie slegs aan Leuconoë die boodskap oor dat hy in dieselfde bootjie is en oor sy eindbestemming net so onseker is as sy nie, maar uit sy eie betrokkenheid straal daar iets van begrip en betrokkenheid met haar probleem uit. Kunstig werk ook die versmaat mee om hierdie eendersheid wat toekomsonsekerheid betref oor te dra: *quē̄m mīhī, quē̄m tībī*. Opmerklik hier is ook die asindetiese verbinding tussen die twee dele van die anafoor wat buiten die *brevitas*-effek ook nog groter klem aan die digter se woorde verleen.¹⁰⁵

In die tweede reël val die alliterasie van *di* met *dederint* dadelik op. Die epedzeugmatiese funksie van die werkwoord *dederint* wat die deur *epanaphora* (*quem ... quem*) verbonde *articuli* (kommata) afsluitend saamvoeg, is nog 'n aanduiding van die nadruklike stylfiguur *brevitas*. Die twee pouses van die versmaat word hier in r. 2 weer eens kunstig benut deur die eienaam *Leuconoë* presies daartussen te plaas¹⁰⁶ (*dēdērīnt* || *Leuconōē* || *nec*). Dit is opmerklik dat Leuconoë tussen twee bronne van kwelling geplaas is, naamlik die gode wat klaar die lot bepaal het aan die een kant en die sterrewiggelary van die Chaldeërs aan die ander kant. Alhoewel hierdie plasing moontlik suiwer aan metriese redes te danke is, verkry die digter 'n verdere effek van dringendheid deur die enjambement van rr. 2-3, gedra deur die hiperbaton *Babylonios ... numeros*. In *Babylonios* wat sterk beklemtoon word weens die plasing aan die einde van die versreël het ons myns insiens ook nog 'n metonimie deurdar die plek van ontstaan eerder as die sterrewiggelary self genoem word, al is dit hier net deur middel van 'n byvoeglike naamwoord.¹⁰⁷

Tot in hierdie stadium was die raad van die digter aan Leuconoë nog negatief. Alhoewel nog in 'n mate indirek word die raadgeving reeds meer positief wanneer die digter in die derde reël in 'n *sententia* by wyse van 'n patetiese uitroep sê: "Wat (is dit tog) beter om te verduur wat ookal sal gebeur!"¹⁰⁸ Die ellips van *est na ut melius* is nog 'n aanduiding van *brevitas* wat die kernagtige krag van die styl beklemtoon. Aansluitend by genoemde ellips is die kort en kragtige effek van *pati* waarvan Kiessling-Heinze, *op. cit.*, pp. 56-57 sê: *pati mit energischer Verkürzung, denn gemeint ist 'es über sich ergehen lassen ohne vorher, wie du es tust, sich mit dem Gedanken daran zu quälen.* Ons het dus hier weer 'n pragtige voorbeeld van *brevitas*. In reël 4 benadruk die digter deur die *epanaphora* (*seu ... seu*) weer die gedagte van onvoorspelbaarheid van die toekoms soos in *quem mihi* ensovoorts van die begin. Nie alleen vind ons 'n bedekte antitese tussen *plures* en *ultimam* (laasgenoemde in die enkelvoud) in r. 4 nie, maar myns insiens maak die digter hier gebruik van die kernagtige stylfiguur *emphasis* deurdat hy daarop sinspeel dat die dood nog ver in die toekoms mag lê of net om die draai mag wees. Besonder treffend is die *enargeia* waarmee die digter in r. 5 grafies voorstel hoe die winde die Tirrheense see verswak tussen die rotse. Van hierdie *enargeia* sê Henderson, *op. cit.*, p. 13 onder andere: *Horace has inverted the usual idea of the sea pounding, attacking and eroding the rocks: here the rocks attack and weaken the sea - a subtle but pregnant inversion. One does not normally think of the sea being weakened by the rocks against which it breaks.* Met die oorspronklike vernuwing en eie-making van 'n vroeër gebruikte *enargeia* verkry dit soveel meer

trefkrag. Opvallend is die kunstige plasing van *debilitat*, weer eens tussen die twee ruspouses: *ōppōsītīs* || *debīlītāt* *pumīcībūs*. Die geweld van die storm is ook grafies waarneembaar in die enjambement tussen rr. 5-6.

Na die effense daling in stylniveau in rr. 4-5 veroorsaak deur die vermindering van kort woorde (3 een- of tweelettergrepiges per reël in rr. 4-5 teenoor 5 gemiddeld in rr. 1-3) en die afwesigheid van ellipse, slaag die digter in hierdie kort ode waar hy vanaf die begin reeds op 'n kragtige en verhewe stylvlak beweeg, daarin om vanaf reël 6 die stylvlak nog hoër te laat styg as in r. 3 waar hy sy eerste *sententia* gestel het. In hierdie rr. 6-8 word die digter se raadgewing nie alleen sterk positief uitgedruk deur die gebruik van die jussiewe *praes. konje. sapias, liques* en *reseces* nie,¹⁰⁹ maar in die bestek van drie reëls word nie minder nie as drie *sententiae* gegee, naamlik: *spatio brevi spem longam reseces; dum loquimur, fugerit invida aetas* en *carpe diem, quam minimum credula postero*. Uit hierdie stilistiese hoogtepunt in rr. 6-8 word dit vir ons duidelik waarom die digter in rr. 4-5 die stylvlak effens laat daal het, want daardeur is die effek van die hoogtepunt wat hy hier bereik soveel treffender. Hierdie tegniek van die digter om die stylvlak effens te laat daal voor sy hoogtepunt herinner sterk aan Cicero se woorde in *De Oratore*, III 26, 101, dat die bewondering en geweldige lof in die middel van 'n rede 'n effense skadu en daling (in stylvlak) moet bevat sodat dit wat belig sal word des te meer kan uitstaan: *habeat ... umbram aliquam et recessum, quo magis id, quod erit inluminatum, extare atque eminere videatur*.

Soos in die geval van die metaforiese *carpe (diem)* waarna reeds hierbo verwys is, is *reseces* 'n werkwoord wat aan die wynboupraktijk

ontleen is en wat dus ook hier metafories aangewend word.¹¹⁰

In *Lewis and Short, op. cit.*, p. 1070, s.v., word die betekenis van *liquo* met betrekking tot hierdie ode I 11 aangegee as: *to strain, filter, clarify*. Volgens Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 57, het ons hier te make met die algemene praktyk in antieke tye naamlik om die wyn te syg en so te suiwer voor die gebruik daarvan. Alhoewel die raad in *vina liques* dus heel letterlik aan Leuconoë bedoel kon wees, het ons myns insiens hier met die stylfiguur *emphasis* te make waardeur aan Leuconoë die raad gegee word om haar lewensgenietinge te suiwer van onnodige toekomskwelinge. Dat *emphasis* hier ter sprake is, word myns insiens bevestig deur die feit dat *vina liques* in een sin voorkom met twee metaforiese werkwoorde uit die wynboupraktyk. Dit sou eienaardig wees indien die digter in een kort sin twee werkwoorde metafories aanwend en 'n derde een wat verband hou met die ander twee bloot letterlik.

In die eerste *sententia* in rr. 6-8 (*spatio ... reseces*) val die antitese tussen *spatio brevi* en *spem longam* dadelik op wanneer die digter as't ware aan Leuconoë beveel om letterlik die lang (loot van) toekomsverwagting weg te snoei van 'n kort lewensbestek. Die dringender, kort lettergrepe van *spătīō brēvī* is sprekend van 'n kort lewensbestek teenoor die langer, meer uitgerekte lettergrepe van *spēm lōngām*. In die volgende *sententia* (*dum ... aetas*) slaag die digter weer daarin om te varieer ten opsigte van die vorige twee *sententiae*. Nie alleen het ons in *fugerit* 'n metafoor nie,¹¹¹ maar deur nog 'n metafoor, naamlik *invida* saam met *aetas* te gebruik, verkry *aetas* hier die krag van personifikasie en laasgenoemde is 'n stylfiguur wat volgens die klassieke

stylteoretici slegs in 'n hoogs patetiese stylvlak aangetref word.¹¹² Opvallend en myns insiens sprekend van die beklemtoening van sy *sententiae* is die enjambement tussen rr. 7-8. Uiteraars treffend en pregnant word die *carpe diem*-tema uitgedruk deur die *sententia carpe diem, quam minimum credula postero* ("Pluk en geniet die dag (nou) terwyl jy so min naïewe vertroue as moontlik stel in die volgende dag.¹¹³ Pragtig sluit die metafoor *carpe* (pluk) hier aan by die tyd wat vlug van die vorige *sententia* sowel as by die *vina liques, et spatio ... reseces* van rr. 6-7 hierbo wat soos *carpe* ontleen is aan die wynboupraktik.

Wat die spanningslyn betref, vind ons in hierdie ode, wat reeds van die begin af in 'n sterk beklemtoonde styl geskrywe is, 'n stygende *varietas* vanaf rr. 1 en 2 na die eerste *sententia* in r. 3, en dan weer 'n dalende *varietas* voor die finale *varietas* na die toppunt in die opeenstapeling van *sententiae*¹¹⁴ in rr. 6-8. Hier het ons myns insiens wat die *carpe diem*-tema betref 'n mooi voorbeeld van *amplificatio per congeriem*.¹¹⁵ In hierdie ode kom nie alleen 'n hoë frekwensie stylfigure voor nie, maar uit die kernagtige wyse waarop die ode geskryf is en die hoë frekwensie nadruklike stylfigure soos *articulus*, asindeton, personifikasie, *amplificatio*, *sententiae* kan ons tot die gevolgtrekking kom dat ons hier met 'n hoogtepunt rakende die *carpe diem*-tema te make het.

In die lig van ons voorafgaande bespreking is dit duidelik dat ons in hierdie ode veel meer moet sien as bloot 'n verbeeldinglose opeenstapeling van *carpe diem-sententiae* soos Collinge onder andere beweer. Soos nou-net aangetoon vind ons hier 'n variasie in styl-niveau. Daar word ook gevarieer deurdat die raadgewing aanvanklik

negatief gegee word en later al hoe sterker positief gestel word. Kunstig slaag die digter ook by wyse van *varietas* daarin om in hierdie kort ode van agt reëls vier *sententiae* te gee sonder dat die trefkrag daarvan verlore gaan. Dit sou dus gevaarlik wees om soos Collinge en ander met vooropgestelde patrone vir struktuur gedigte te benader. Nie alleen kan die digter se *ingenium* so verswelg word nie, maar vele fasette en skakerings gaan so verlore.

Die omgangs- en prosaïese taaluitdrukkings in hierdie gedig is myns insiens 'n manifestasie van *πρόπον* ten opsigte van 'n ongeleerde kind aan wie die ode gerig is. So vind ons 'n tipiese omgangstaalgebruik in r. 1 waar die digter die nominatief van die persoonlike voornaamwoord (*Tu*) saam met die negatiewe bevelsvorm (*ne quaesieris*) gebruik.¹¹⁶ Dat *ut* as 'n uitroep saam met die vergrotende trap verband hou met die omgangstaal toon Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 56, aan as hy in verband met hierdie gebruik van *ut* sê: *in den Oden sonst nicht und beim Komparativ überhaupt nur noch Plaut. truc. 806 (ut facilius alia quam alia eundem puerum ... parit) nachgewiesen.* Volgens J.B. Hofmann is die dialoog in die komedies die suiwerste vorm van die omgangstaal wat in die literêre werke in Latyn behoue gebly het en het ons dus hier met 'n tipiese omgangstaalgebruik te make.¹¹⁷ Die anaforiese *quem mihi, quem tibi* in r. 1 herinner sterk aan die *Gemination* wat *id. ibid.*, p. 58, as 'n omgangstaalgebruik bestempel waar hy in dié verband sê: *Gemination, meist asyndetische Wiederholung ein und desselben Wortes (seltener einer Gruppe von Wörtern, z.B. Plaut. Cas. 621 nulla sum, nulla sum ...).* Volgens Hofmann is woordverdubbeling as woordboumiddel soos in die geval

van *quidquid* in r. 3 van ons ode ook eie aan die omgangstaal. Ook die opeenstapeling van *sententiae* soos ons dit in rr. 6-8 aantref, kan as eie aan die omgangstaal gesien word en het myns insiens hier ten doel om by wyse van herhaling die naïewe vrese van 'n ongeleerde kind hok te slaan. Hofmann, *ibid.*, p. 96, sê in verband met die herhaling van sinne (soos die *sententiae* hier): *sie dient der nachdrücklichen Wiederaufnahme des Wesentlichen der Ausserung in von starker Erregung oder lebhaften Pathos erfüllten Zusammenhängen.* Die *ingenium* van die digter blyk dus ook daaruit dat hy 'n ode wat in 'n kragtige en kernagtige styl geskrywe is en waarin nadruklike stylfigure in hoë frekwensie voorkom in 'n taal skrywe wat 'n ongeleerde kind met haar naïewe toekomsvrese kan verstaan.¹¹⁸

2.5 ODE I 18 (NULLAM VARE)

*Horaz ist einer der grössten Lobpreiser des Weines in der Welt-literatur. Der Wein ist für ihn nicht nur ein Durstlöscher, eine Quelle des Genusses, sondern - richtig gebraucht - ein Befreier des gesellschaftlichen Lebens - ein S y m b o l der menschlichen K u l t u r.*¹¹⁹ Met hierdie woorde toon T. Oksala aan dat Horatius die wyn-tema in sy odes in 'n veel edeler sin gebruik dan as bloot 'n middel wat die mens kan help om aan sy lewensprobleme te ontvlug.¹²⁰

Net soos hy in ode I 11 gedoen het, begin die digter ook hierdie ode abrupt met 'n paraenese sonder enige uitgangsituasie deur aan Varus die dringende raad te gee om geen ander boom eerder as die heilige wynstok (*sacra vite*) aan te plant nie.¹²¹ Daar is nog

opvallende ooreenkomste tussen hierdie gedig en ode I 11. Slegs in hierdie twee odes van die eerste bundel word die konstruksie *ne plus 'n perf.* konjunktief vir 'n negatiewe bevel gebruik.¹²²

Die verspatroon is in beide hierdie odes ook dieselfde, naamlik die vyfde Asklepiadiese versmaat (*L'asclépiadéen majeur*),¹²³ en dit word in geen van die ander odes in die eerste ode-bundel gebruik nie.

Syndikus, *op. cit.*, p. 199, wys daarop dat Horatius sowel in die bewoording van die eerste reël van hierdie ode as wat sy keuse van versmaat betref aansluiting soek by die Alcaeus-fragment

342 LP : μηδὲν ἄλλο φυτεύσῃς πρότερον δένδριον ἀμπέλω

(Keinen anderen Baum pflanze; zuerst setze die Rebe mir),¹²⁴ en vervolg dan: *Ausser der ersten Zeile bei Horaz wird wenig oder*

nichts auf Alkaios zurückgehen. Klar ist dies für die Mahnung zur Mässigkeit ab Vers 7. Das passt nicht zu Alkaios, der immer wieder im Rausch und beim lauten Symposium die Schmerzen des

*Lebens übertäuben möchte ... Aber auch Vers 5 f. passt in seiner Allgemeinheit gar nicht zu dem aus konkreten Lebenssituationen heraus dichtenden Griechen ...*¹²⁵ Kiessling-Heinze wys ook op die

ooreenkoms tussen die eerste vers van hierdie ode en genoemde Alcaeus-fragment maar merk verder op dat daar reeds in die eerste sin van ode I 18 'n meer persoonlike, Romeinse kleur is wat dié gedig van die Alcaeus-fragment onderskei (naamlik *Vare ... solum*

Tiburis).¹²⁶ Eduard Fraenkel toon in dié verband aan die moontlikheid dat die paraenese in Alcaeus-fragment 342 LP, waarvan net die eerste reël behoue gebly het, ook kon gegaan het oor die Dionysiese gawes wat deur die mens geniet moet word, kan nie uitgesluit word nie, maar hy dink dat dit moontlik 'n paraenese van 'n veel eenvoudiger

aard kon gewees het as dié van Horatius. Fraenkel verwys in 'n nota *ibid.* na die ondersoek van Wilamowitz in dié verband (*Kl. Schriften*, i 393) waarin hy van Horatianaanse odes wat temagewys met gedigte van Alcaeus ooreenstem, sê: *nur hat Horaz den Inhalt seiner Paränese oft anderswoher, seiner Neigung gemäss selbst aus der Populärphilosophie genommen.*¹²⁷ Ons het dus hier nog 'n voorbeeld, soos in die geval van ode I 9, waar die Romeinse digter wat tema betref sy ontlening aan 'n beroemde Griekse voorganger erken, maar dan daaruit 'n gans ander gedig laat ontstaan wat sy eie unieke stempel en *ingenium* vertoon.

Wat die inhoudelike struktuur van ode I 18 betref, reken Syndikus, *op. cit.*, pp. 199-200, dat ons dié gedig in drie byna ewe lang versgroepe kan indeel, naamlik die uitgangsituasie (rr. 1-6),¹²⁸ waarin dit gaan oor die lof van wyn; rr. 7-11, waarin die digter teen die gevaar van oormatige gebruik van wyn waarsku; in die laaste deel (rr. 11-16) bid die digter dan, volgens Syndikus, om die genade om die god nie te onteer nie en om die smart veroorsaak deur oormatige gebruik van wyn te mag ontgaan. Wat die tema van die ode betref, sê Oksala, *op. cit.*, p. 44: *Thema der Ode ist somit die Wirkung des Weines - die positive und negative, die richtige Einstellung zum Getränk des Bacchus.*¹²⁹ Syns insiens is die *carpe diem*-tema dus nie die hooftema van hierdie gedig nie. Na my mening kom die *carpe diem*-tema, alhoewel nie as hooftema nie, tog duidelik na vore in die *sententiae* in rr. 3-5.¹³⁰ Hierdie ode is nogtans van besondere belang vir ons volledige kennis van die *carpe diem*-tema in die eerste bundel omdat die belangrike aspek van matigheid hier die eerste maal met ons tema verbind word en daarom word hierdie ode ook stilisties-struktureel ontleed.

In reël 1 is dit nie alleen die argaïese *nullam ... severis* wat daarop wys dat ons met 'n plegtige, ernstige inhoud te doen kry nie,¹³¹ maar ook die *emphasis* in *sacra vite* waarmee daar veral met *sacra* gesinspeel word op 'n gawe van die god Bacchus (Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 89). Van hierdie byvoeglike naamwoord sê Fraenkel, *op. cit.*, p. 177: *the epithet gives a solemn tone to a sentence which in the words of Alcaeus sounds like a matter-of-fact piece of advice. And a solemn tone is characteristic of the whole ode.* Reeds aan die begin van hierdie ode beweeg die digter dus op die verhewe stylniveau omdat 'n godsdienstige inhoud, getrou aan die Aristoteliaanse tradisie, 'n verhewe styl behoort mee te bring.¹³²

In r. 2 val die metafoor *mite* op¹³³ wat aan *solum* die krag van persoonifikasie gee. In *moenia Catili* kom 'n perifrasede vir Tibur voor, aangesien Catillus een van die mitiese stigters van Tibur was.¹³⁴ In rr. 3-6 wat deur die opvallende anastrofê *nam*¹³⁵ eng aan die eerste twee reëls aanknoop, word die *carpe diem*-tema, soos reeds hierbo genoem, by wyse van *sententiae* op gevarieerde wyse uitgedruk. Eers word daar in rr. 3-4 gesê dat die godheid¹³⁶ bepaal dat alle dinge moeisaam (sal wees) vir alle afskaffers (*siccis*) want knaende kwellinge verdwyn nie anders (as deur die gebruik van wyn) nie, en dan vra die digter by wyse van nog 'n *sententia* met die kragtige stylfiguur *epanaphora* (*quis ... quis*) en in die vorm van 'n retoriese vraag (*erotêma*) wie na die gebruik van wyn nog (kan) te kere gaan (*crepat*) oor die nare krygsdiens of beskeie middele.¹³⁷ In die eerste *sententia* kan ons die onverbiddelikheid van die godheid aanvoel in die alliterasie *dura deus*.¹³⁸ Alhoewel *metri causa* val die grafiese effek van die

hiperbaton *mordaces* ... *sollicitudines* in r. 4 op. Ons kan sien hoe die knaende kwellinge wyd uiteen spat. In hierdie reël verleen die metafore *diffugiunt* en *mordaces* ook nog aan *sollicitudines* die krag van personifikasie met die implikasie van 'n soort gevaarlike monster.¹³⁹ Volgens Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 89, is *aliter* hier 'n verkorte weergawe van *nisi vino pelluntur* en het ons dus hier met die sterk stylfiguur *brevitas* te make. In hierdie eerste *sententia* is die opvallende posisie van *dura deus* in die middel van die reël, tussen die pouses opmerklik:

*siccis omnia nam dura deus proposuit neque.*¹⁴⁰

In die eerste been van die *epanaphora* (*quis*) wat die tweede *sententia* inlei, kom nog 'n vorm van *brevitas* voor in *post vina* want dit is 'n verkorte weergawe van "nadat hy wyn gedrink het". Ook die zeugmatiese verbinding van *crepat* met *militiam* en *pauperiem* sowel as met die *te* en *teque* van r. 6 skep *brachylogia* aangesien werkwoorde uitgespaar word.¹⁴¹ *Crepat* is ook nog 'n beskrywende metafoor wat die aanhoudende luide gesanik oor iets impliseer.¹⁴² In reël 5 val die antitese tussen *vina* en *gravem* met sy botsing tussen die twee woorde wat langs mekaar staan ook op. In verband met *pauperiem* sê Nisbet en Hubbard dat hierdie woord nie noodwendig op Varus van toepassing is nie, maar 'n *locus communis* is wat in die antieke literatuur dikwels in verband met die wyn-tema voorkom.¹⁴³ In die tweede been van die *epanaphora* in r. 6 (*quis*) veroorsaak die dubbele *apostrophê*, 'n stylfiguur wat pateties kan inwerk op die stylniveau, 'n skerp styging in die stylvlak.¹⁴⁴ Die *apostrophai* verkry met hul twee vorms van *tu* 'n himniese, dringende en verhewe toon, aangesien dit gode is wat aangespreek word (*Bacche pater ... decens Venus*).¹⁴⁵ 'n Interessante aspek

is dat Bacchus en Venus hier saam aangespreek word, as't ware in een asem. In dié verband merk Syndikus, *op. cit.*, p. 201, op: *in der zeitgenössischen römischen Wandmalerei wirken die Gestalten des Bacchus und der Venus und ihr Gefolge zusammen, den Dekorationen einen Anhauch erhöhten, heiteren Lebens zu geben.*¹⁴⁶ Dit kan dus gebeur dat waar daar in die odes van liefde gepraat word, 'n assosiasie met wyn voorkom.¹⁴⁷

Wat die sinsbou van die eerste ses reëls as geheel betref, merk Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 88, op dat hierdie reëls streng distigies, dit wil sê in pare van twee reëls wat 'n sin vorm, ingedeel is en dat daarin geen sterk enjambement voorkom nie. In rr. 4-6 kan ons aan die frekwensie en aard van die stylfigure (metafore, brachylogia, antitese, retoriese/vrae, apostrophê, persoonifikasies) egter agterkom dat die stylniveau besig is om te styg.

Van die superlatiewe werkwoord *transiliat*¹⁴⁸ wat myns insiens as 'n *amplificatio in rei nomine ipso* (Quint., *I.O.*, VIII 4 1 vv) beskou kan word sowel as van *modici* in r. 7 sê Syndikus: *Beide Wörter sind durch die Stellung, nämlich durch Sperrung bzw. den Platz zwischen beiden Zäsuren, betont. Während modicus, wie gesagt, die rechte Mitte andeutet, ist das Wort transilire treffender Ausdruck für das mutwillige Überschreiten des Rechten.*¹⁴⁹

Hierdie twee beklemtoonde woorde tesame met die perifrasede vir wyn in *munera Liberi*¹⁵⁰ dien as aanloop vir twee kragtige stylfigure, die *exempla* in rr. 8 en 9,¹⁵¹ waarmee die digter die verskriklike gevolge van misbruik van die gawe van Bacchus wil illustreer. In r. 8 word die voorbeeld voorgehou van die woeste bakleiery van die kentaure met die Lapithes toe eersgenoemdes, nadat hulle deur die koning van die Lapithes, Peirithoüs, na sy bruilof uitgenooi

is, van die vroue probeer verkrag het. Die gevolg was die feitlike uitwissing van die kentaure deur die Lapithes.¹⁵² Skerp antiteties teenoor die reeds genoemde distigiese indeling van rr. 1-6 is die enjambement hier tussen rr. 8 en 9 gedra deur die hiperbaton *rixa* en *debellata*. Hierdie hiperbaton laat voel die woestheid van die bakleiery. In die metafoor *debellata* wat op sigself reeds 'n sterk woord is wat met verwysing na hierdie spesifieke ode in die *Thes. L.L.* (*op. cit.*, vol. V (1) c. 85) vertaal word as *depugnare* ("verwoed veg"), *prosternere* ("vernietig") en *devincere* ("totaal verslaan") tref ons heel moontlik ook nog 'n *amplificatio in ipso rei nomine* (Quint., *I.O.* VIII 4, 1) aan wat die uitbou van die hoogspatetiese stylvlak hier ter sprake aanhelp. In verband met die uitdrukking *super mero* merk Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 90, op dat Horatius slegs *merum* gebruik wanneer dit wyn is wat òf nog in die vate is òf wanneer 'n wynoffer gebring word òf wanneer daar erg gedrink word. Die derde betekenis van *merum* by Horatius soos Kiessling-Heinze dit aangee, is ongetwyfeld hier van toepassing aangesien dit juis die sterk drinkery was wat tot die bakleiery aanleiding gegee het. Op grond van bogenoemde inligting wat Kiessling-Heinze oor die gebruik van *merum* by Horatius gee, is daar dus in hierdie ode, soos in I 7, 'n skerp onderskeid te tref tussen die *vina* in r. 5 en *merum* hier in r. 8 en is *merum* dus nog 'n sterk woord. Oor die tweede *paradeigma* waar dit gaan oor die haat van Bacchus teenoor die Sithoniërs het ons nie absolute duidelikheid nie. Ons weet egter dat die Sithoniërs 'n Thraciese stam was, bekend vir hulle dranksug en moontlik ook vir hulle kannibalisme.¹⁵³ Die *litotês, non levis* verleen verdere patetiese krag deur die antipatie vir die gestraftes wat dit wek.¹⁵⁴ Net soos die *vina* van r. 5 in *merum* (r. 8) verander, vind ons in

hierdie gedeelte ook 'n variasie in die benaminge van Bacchus soos byvoorbeeld die metonimiese *Euhius* in r. 9¹⁵⁵ wat ontleen is aan die wilde uitroepe tot Bacchus gerig tydens die Bacchus-rites en dus ook tot die patos bydra. In dié verband merk Nisbet en

Hubbard, *op. cit.*, p. 234 op: *as the poem grows more*

t e m p e s t u o u s Horace no longer uses the kindly names of *Bacche pater* and *Liber*, but the *o r g i a s t i c* cult-titles *Euhius* and *Bassareus*. (gespasieerde woorde deur my aangebring).

In *monet* ... *monet* in r. 8 v. sien ons die kragtige stylfiguur anafoor. Die herhaalde werkwoord is nie alleen om metriese redes

na die tweede plek in die reëls verskuif nie, maar deur hierdie verskuiwing verkry *Centaurea* (begin van r. 8) en *debellata*

(begin van r. 9) besondere klem.¹⁵⁶ Die sterk hiperbaton in *rixa* ... *debellata* dra ook by om die emosie (patos) te versterk.

In r. 8 verleen die metafoor *monet* aan *rixa* die krag van personifikasie alhoewel hierdie nadruklike stylfiguur hier versag word deur *Centaurea* en *cum Lapithis*.¹⁵⁷

In skerp kontras¹⁵⁸ met die reeds genoemde feitlik eksakte afparing van die sinne in rr. 1-6¹⁵⁹ vind ons dat rr. 7-11 met hul hoogs-patetiese stylmiddele geskryf is in die vorm van een lang sin wat eers in r. 11 afgesluit word. Hierdie woordevloed wat boonop aan die einde oorloop tot in r. 11 is 'n verdere aanduiding van die patos van hierdie gedeelte. In r. 10 verleen die antitese tussen die sterk godsdienstig gekleurde woorde *fas* en *nefas*¹⁶⁰ gewigtigheid aan die inhoud en dus ook aan die styl waar die digter by wyse van 'n *γνώμη-sententia*¹⁶¹ sê dat diegene wat gretig genot najaag, verkeerd onderskei deur die smal (met sy implikasie "maklik om te oortree") grens van hul luste. Heel verhelderend is

die kommentaar van Page in diē verband: *when men in their passion distinguish right and wrong (only) by the narrow limit that lust determines, i.e. lust or passion induces men to neglect the broad distinction between right and wrong, and persuades them that there is very little difference between the two, in fact that they often shade absolutely into one another.*¹⁶² In verband met *libidinum* merk Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 90, op dat die wellustige hier vir die wellus self gebruik word. Ons het dus hier 'n voorbeeld van metonimie *causa pro effectu*. Opvallend is ook die beklemtoonde posisie van *avidī* ("die gretiges") aan die einde van die sin.

Van die laaste deel van die gedig wat in r. 11 (*non ego te*) begin, merk Syndikus, *op. cit.*, p. 200, onder andere op: *und in der Schlusspartie, in der sich die Sprechsituation plötzlich zu einer direkten Anrede an den Weingott verändert, verspricht ihm der Dichter, ihn nicht zu veruneren, und er bittet ihn, den leidenschaftlichen Taumel fernzuhalten.*¹⁶³ Met *einer direkten Anrede an den Weingott* verwys Syndikus na die stylfiguur apostrophê wat hier in r. 11 in sy volle patetiese krag voorkom. Waar die eerste apostrophê, gerig aan Bacchus en Venus in r. 6 van verbygaande aard was, raak die digter hier bewoë by die gedagte aan die misbruik van goddelike gawes. Die tweede deel van die gedig moet myns insiens ook verstaan word as meer tot sy publiek gerig. Ons het dus hier met 'n gebed te doen wat verdere klem verkry deur die gebruik van *non* plus die *praes.* konj. wat 'n wens uitdruk. Hierdie *non* verleen boonop addisionele klem aan *ego* wat reeds nadruklik is as nominatief.¹⁶⁴ Die digter smee dus die god om die genade om tog nie die geheime embleme (*obsita*) in die openbaar (*sub divum*)

te sleep en tog nie aldus die gode ontstoke te maak nie (*quatiam*).¹⁶⁵ Die patetiese krag in hierdie reëls blyk ook uit die *epanaphora non ... nec* in rr. 11-12. Al is die hiperbaton *variis ... frondibus* met *obsita* daartussen heel moontlik om metriese redes genoodsaak, merk ons hier ook 'n treffende voorbeeld op van 'n grafiese hiperbaton wat ons laat sien hoe die geheime embleme van Bacchus onder blare van verskeie soorte bedek is.¹⁶⁶ In *divum* het ons natuurlik 'n vorm van metonimie deurdat die god naamlik Juppiter, heerser oor die hemel, instelle van die hemelruim genoem word. In die patetiese apostrophê *candide Bassareu* in r. 11 val 'n *oksumôron* op waarvan die antitese so sterk is dat ons dit feitlik as 'n beknopte samevatting van die regte en verkeerde gebruik van wyn in die hele ode kan sien. Volgens die *Lexicon Horatianum* van Dominicus Bo, deel I, p. 65, word *candide* in hierdie ode gebruik in die sin van *sincerus* ("rein", "ongeskonde").¹⁶⁷ *Bassareus* is die metonimiese naam van Bacchus wat afgelei is van die jakkalsvel gedra deur die deelnemers aan die orgiastiese rites ter ere van dié god en wat in die werke van Horatius slegs op hierdie plek voorkom. Die dra van die jakkalsvel by die rites van Bacchus is van die *woeste* (my kursivering) Thraciërs afkomstig.¹⁶⁸ Ons het dus hier 'n geval waar die reine en die bose feitlik as een begrip uitgespreek word.

Dit is interessant om te let op die verskil tussen die Romeine en die Grieke in hul houding teenoor die gebruik van wyn waarvan Kiessling-Heinze onder andere sê: *In griechischen Sagen versetzt Dionysos in Wahnsinn die Verächter seiner Orgien; echt römisch ist der Gedanke, dass die orgiastische Raserei vielmehr Strafe des Gottes für Missbrauch seiner Gaben oder Masslosigkeit des Kults*

ist.¹⁶⁹ Vanaf r. 8 word dus aangetoon wat die gevolge kan wees as die gawes (*munera*) van Bacchus misbruik word.¹⁷⁰

In rr. 13-14 word daar by wyse van die sterk stylfiguur *emphasis* (hier in sy volle krag) gesinspeel op die orgiastiese rites op die berg Berecyntus wat gepaard gegaan het met die gehamer op tamboeryne (*tympa*) en die geblaas op horings.¹⁷¹ Die onbeteuelde wellus wat gepaard gegaan het met hierdie feeste word voelbaar in die enjambement tussen rr. 13-14 gedra deur die twee hiperbata *saeva ... tympana* en *Berecyntio ... cornu*. In *saeva* wat hier metafories gebruik word,¹⁷² het ons myns insiens nog 'n voorbeeld van 'n *amplificatio in rei nomine ipso* (Quint., I.O. VIII 4). Die krag van hierdie byvoeglike naamwoord blyk uit die letterlike betekenis wat Lewis and Short, op. cit., p. 1615, daaraan gee, naamlik: *raging, furious, savage, ferocious etc.*

By wyse van *amplificatio per ratiocinationem* (Quint., I.O. VIII 4, 15 vv.) word die teendele van positiewe liefde, roem en trou in die laaste drie reëls genoem. Kiessling-Heinze, op. cit., p. 91, vat dit as volg saam: *Im lärmenden Thiasos gehen drei Dämonen, die ihre gute Natur ins Gegenteil verkehrt haben: Amor wird zur blinden Selbstliebe, Gloria ... zur eitlen Prahlerei - vacuum gehört eigentlich im Sinne von inanis zu gloria - Fides zur Untreue.*¹⁷³ Treffend is die metonimie *caecus*¹⁷⁴ (*effectus pro causa*) wat ons laat sien hoe liefde in selfsugtige blinde seksualiteit ontaard asook die enallage in *vacuum* waarin ons kan sien hoe Roem haar leë (ydele) kop (*sinekdogee pars pro toto*) verhef, en die metonimie (*effectus pro causa*)¹⁷⁵ in *prodigia* waar Trou by wyse van εἰσωνεῖα vir Ontrou beskrywe word as sou sy dit wat aan haar toevertrou word, verrai. Die *amplificatio in plus nimio* dra ook

tot die patetiese stylvlak by.¹⁷⁶ Deur *caecus* word aan Amor die krag van personifikasie gegee, net soos *tollens ... verticem* aan *Gloria* en *prodiga* aan *Fides* die krag van personifikasie gee. Soos reeds hierbo genoem, is hierdie stylfiguur so sterk dat dit deur antieke stylkenners unaniem onder die patetiese, heftige styl geplaas word.¹⁷⁷ Die ode word afgesluit met die nadruklike stylfiguur hiperbool in *perlucidior vitro*.¹⁷⁸

Wat die struktuur van die gedig betref, word daar, getrou aan die antieke tradisie, feitlik van die begin van die ode af op 'n verheewe stylvlak beweeg omdat ons hier met 'n godsdienstige inhoud te doen het. Soos reeds aangetoon deur die stylontleding vind ons vanaf r. 4 'n geleidelike *varietas* na die patetiese stylvlak wat veral vanaf r. 8 tot aan die einde van die gedig volgehou word en baie paslik is by die aard van betrokke god en sy gewone erediens. Van die antieke struktuurvorms by die samestelling van 'n gedig-bundel soos aangetoon deur H.H. Froesch, *op. cit.*, p. 55 vvv., naamlik die van alfabetiese indeling, *chronologiese* indeling, *responsie* en *simmetrie*, *verskil in versmaat*, *numeriese komposisie*, *indeling in groepe en siklusse*, die *plasing van sekere gedigte op beklemtoonde posisies*, *omramingsgedigte* en *variatio*¹⁷⁹ is dit veral die struktuurbeginsels van *responsie* en *simmetrie* en *variatio* wat ook op afsonderlike gedigte betrekking kan hê. Aangesien daar hier geen sprake van *responsie* en *simmetrie* is nie, is *variatio* die enigste antieke struktuurbeginsel wat uitstaan in hierdie gedig.

In ode I 4 was dit die bleke dood (*pallida Mors*) wat die digter aan Sestius laat opmerk het dat daar nie meer na die dood meegeeding sal word om die seremoniemeesterskap van die wyn (*regna vini*) nie. Hier is dus 'n indirekte vermaning om die lewe nou te geniet

voor die dood toeslaan. In ode I 7 het die digter aan Plancus die raad gegee om wyn te geniet en so sy hartseer en bekommernisse te vergeet (*tristitiam vitaeque labores*). In ode I 9 word daar heel moontlik met die noem van die berg Soracte op die ouderdom gesinspeel en word Thaliarchus aangeraai om die wyn mildelik te skink (*deprome quadrimum Sabina*) en die lewe te geniet. Hier (ode I 18) word daar weer gewys op die vermoë van wyn om lewenskwellinge te oorwin (*quis ... crepat?*). In hierdie ode word veral die matigheidsbeginsel by die gebruik van wyn beklemtoon. Die wyn-tema word dus op gevarieerde wyse deur die digter aangewend en veral die matigheidsbeginsel dui daarop dat die gebruik van wyn deur die ode-digter in 'n veel meer verhewe lig gesien is as bloot 'n middel om aan jou probleme te ontvlug.

2.6 ODE II 3 (AEQUAM MEMENTO)

Die vermaning in die eerste twee reëls van hierdie ode om naamlik geestesewewig (*Aequam ... mentem*) te behou wanneer die lewenspad opdraand loop,¹⁸⁰ laat Syndikus, *op. cit.*, p. 259, opmerk dat sulke vermanings deel uitgemaak het van die topoi van Alcaeus se gedigte wat 'n aansporing tot lewensvreugde bevat het. Syndikus, *ibid.*, verwys in dié verband na die Alcaeus-fragment 335 LP. Aangesien daar in hierdie ode II 3 van Horatius ook 'n aansporing tot lewensvreugde voorkom (veral in rr. 9-14), sluit Horatius, volgens Syndikus, met sy *Aequam ... mentem* dus by die Griekse liriese tradisie en veral by Alcaeus aan. Indien ons genoemde Alcaeus-fragment egter van nader beskou, dan vind ons dat Alcaeus daarin veel eerder die raad gee om in moeilike tye jou bekommernisse met die drink van wyn te vergeet as om geestesewewig (*Gleichmut* volgens Syndikus) te bewaar.¹⁸¹ Dit is myns insiens

dus foutief om die *Aequam ... mentem* van ons digter sonder meer terug te voer na Alcaeus en die Griekse liriese tradisie soos Syndikus doen. As Syndikus dus van die *ab insolenti ... laetitia* in rr. 3-4 opmerk dat die raad¹⁸² om in voorspoed teen uitspattige vrolikheid te waak volgens hom iets nuuts is in die liriese tradisie en die persoonlike stempel van Horatius dra, dan sou ek ook die *Aequam ... mentem* van rr. 1-2 daarby voeg. Myns insiens propageer Horatius in die hele eerste strofe 'n meer verhewe, filosofiese genotsprinsipe as die van sy Griekse voorgangers. Syndikus som dit raak op met die woorde: *es soll das Geniessen eines Philosophen sein.*¹⁸³

Net soos odes I 11 en I 18 begin hierdie gedig abrupt met die paraenese, sonder 'n voorafgaande uitgangsituasie.¹⁸⁴ Die ernstige dringendheid van die paraenese blyk nie alleen uit die metaforiese *aequam*¹⁸⁵ wat weens sy posisie voor in die sin besondere klem verkry nie, maar ook uit die enjambement tussen rr. 1-2 gedra deur die sterk hiperbata *memento ... servare* en *aequam ... mentem*. Die *imperativus futuri*, *memento* met sy meer "duratiewe" betekenis verleen nie alleen besondere klem aan *servare* nie,¹⁸⁶ maar toon 'n ooreenkoms met *mentem* by wyse van *paronomasia*.¹⁸⁷ Die *litotês non secus* dra verder by tot die nadruklike styl.¹⁸⁸ Kunstig word die *aequam ... mentem* ook in die versmaat weerspieël deur die presies eenderse lengte van die lettergrepe, ook in die voet wat 'n kort of lang lettergreep aan die einde toelaat.¹⁸⁹ Opvallend is ook die (*me*)*memento ... mentem* voor die pouses.

Aēquām mēmēntō || rēbūs īn ārdūis
sērvārē mēntēm, || nōn sēcūs īn bōnīs.

Die antitese (woordfiguur) tussen *in arduis* en *in bonis* is opvallend deurdat albei aan die einde van opeenvolgende reëls op

beklemtoonde posisies voorkom.¹⁹⁰ Die onderskeid wat *Lewis and Short*, op. cit., p. 803, s.v. *gaudium*, tref tussen *gaudium* as 'n meer innerlike, diepere vreugde teenoor *laetitia* wat 'n meer uiterlike soort blydskap sou beteken, kan nie sonder meer op die werke van Horatius van toepassing gemaak word nie en dit is dus verstaanbaar dat *insolenti* by *laetitia* gevoeg word om aan te toon dat ons hier met 'n ongewone, onbeheersde soort blydskap te make het.¹⁹¹ Die metaforiese *temperatam*¹⁹² in plaas van die bysin *ac temperasti* is tipies van liriese bondigheid.¹⁹³ Die botsing in die sterk antitese *laetitia* en *moriture* laat die leser aanvoel hoe die lewensvreugde getemper word deur die besef van die onvermydelike dood. Esser sien hierdie antitese as kensketsend vir die hele ode: *Der starke Kontrast, der sich aus der Gegenüberstellung von laetitia und moriture ergibt, ist symptomatisch für die ganze Ode.*¹⁹⁴ Soos ons hieronder sal sien, word hierdie botsing tussen die dood en die kortstondige lewensvreugde dan ook in die res van die ode voortgesit. Moontlik leef daar iets van hierdie kontras voort in die *chiasma*, *omni tempore* en *dies festos* waarin die feesdae teenoor die ewige tyd gestel word.

Van die emosioneel belaaide *moriture Delli* wat die *γνώμη-sententia*¹⁹⁵ dat Dellius bestem is om te sterwe, of hy nou kommer- vol of vreugdevol lewe (rr. 4-8) inlei, merk Esser op: *Die Apostrophe moriture Delli (4) ist in kaum einem Gedicht von solcher Härte wie in c. II 3. Nur selten setzt Horaz überhaupt ein Adjektiv oder ein Partizip neben den Adressaten.*¹⁹⁶ Die patos word voortgedra deur die *epanaphora*, *seu ... seu* (rr. 5-6) sowel as deur die antitese (gedagtefiguur) tussen *maestus ... vixeris* (r. 5) en *te ... reclinatum bearis* (r. 7). Die tweede deel van die *epanaphora* is ook opvallend langer as die eerste deel. Reeds

hier begin die digter dus aansluiting soek by rr. 9-12 waar 'n lushof geskets word. Die *moriture* van r. 4 vind nog weerklank in die voltooide betekenis van die *futura exacta, vixeris* (r. 5) en *bearis* (r. 7) sowel as in die gebruik van die abl.-van-tyd-waarbinne in r. 5 (*omni tempore*). Die gedagte aan die dood is dus nog nie heeltemal vergete nie. In laasgenoemde naamvalsgebruik is daar 'n aspek van bepaalde of beperkte tyd aanwesig.¹⁹⁷ Die hiperbaton *dies / festos* (rr. 6-7) waarvan beide woorde sterk beklemtoon word weens hul posisies aan die begin en einde van hul verse, skerp volgens Syndikus, *op. cit.*, p. 260, die vermaning tot matigheid in rr. 3-4 verder in aangesien dit op plesier op 'n bestemde tyd dui en nie bloot op aanhoudende blinde genot nie. In *bearis* wat in *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 233, II, onder die betekenis *to make happy, reward with, enrich*, aangegee word, gebruik die digter 'n sterk werkwoord wat myns insiens saam met *interiore (nota)* en *Falerni* 'n *amplificatio per congeriem* (Quint., *I.O.*, VIII 4, 20)¹⁹⁸ vorm wat sterk klem op die lewensvreugde laat val.

Reëls 9-12 sluit wat inhoud betref by die tweede deel van die *epanaphora* in rr. 6-8 aan. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 173, sien hierin 'n aanskoulike, lewendige beskrywing. Syndikus, *op. cit.*, p. 362, sluit hierby aan as hy sê: *Ein anmutiges Stück Natur läßt zu einer frohen Stunde ein.* Volgens Demetrius, *Peri Hermeneias*, paragraaf 128, soos aangehaal by Drijepont, *op. cit.*, p. 166, sou 'n inhoud waar die natuurskoon beskrywe word en waar, volgens Syndikus, vrolikheid ter sprake kom, 'n vloeiende, bevallige stylvlak (*γλαφυρὸς χαρακτήρ*) vereis: *In dieser Stilart sind Heiterkeit und Fröhlichkeit zu Hause.*¹⁹⁹ Daar sou dus normaalweg weinig sprake kon wees van intense emosie. Maar die

retoriese vrae met hul *poluptoton* (*quo ...quid*), die antitese (woordfiguur) tussen *pinus ingens* en *albaque populus*,²⁰⁰ die personifikasies van *umbram* deur die metafoor *hospitalem* en van *pinus* en *populus* deur die metaforiese gebruik van *consociare amant*,²⁰¹ die asindetiese aansluiting van *quid?* met sy voorafgaande sin sowel as die enjambemente tussen rr. 10-11 en 11-12 en veral die *enargeia* wat weens die nadruklike stylfigure in die onmiddellike omgewing patetiese krag bevat, skep egter 'n veel intenser stilistiese vlak as wat so 'n inhoud gewoonlik sou regverdig. Hier is dus 'n botsing tussen styl en stof wat ontstaan uit die dringendheid waarmee Horatius sy raad meedeel; die lieflikheid van die natuur is hier vir hom 'n argument en sekondêr ten opsigte van sy intense behoefte om raad te gee. Hierdie dringendheid kan ook in die sinsbou opgemerk word. Na een lang sin in rr. 1-8, kom daar in hierdie vier reëls skielik twee kort sinne in die vorm van vrae voor. Die relatiewe kortheid veroorsaak nog addisionele trefkrag naas dié van die absolute kortheid.

In die *enargeïese* prentjie in hierdie rr. 9-12 sien ons hoe die takke van die denne- en die populierboom vervleg om 'n gasvrye skaduwee te vorm. Die chiasma tussen *pinus ingens* (selfstandige naamwoord + byvoeglike naamwoord) en *albaque populus* (byvoeglike naamwoord + selfstandige naamwoord) dien moontlik om hierdie vervlegting van die takke op grafiese wyse voor te stel. Dieselfde geld vir die synaloephe in r. 10: *umbram hospitalem consociare amant*. Die chiastiese ordening van die hiperbaton *obliquo ... rivo* (byvoeglike naamwoord en selfstandige naamwoord) en *lympha fugax* (selfstandige naamwoord en byvoeglike naamwoord) kan moontlik *metri causa* ontstaan het, maar het die newe-effek dat ons op grafiese wyse kan sien hoe die vliedende (*fugax*) stroom worstel deur

die kronkelende stroom. Volgens die *Thes. L.L., op. cit., vol. VII (2), c. 1942*, word die betekenis van *lympa* met betrekking tot hierdie ode aangegee as *respicitur aqua* waaruit ons kan aflei dat *lympa* hier bloot die betekenis van 'n "stroompie" het. Die oorvloed van metafore in *laborat, fugare* en *trepidare*²⁰² sou myns insiens die personifikasie van *lympa* kon vernuwe. Hierdie vermoede word myns insiens deur 'n opmerking van Kiessling-Heinze versterk waar hy in verband met *trepidare* opmerk: *von der unruhigen Eile des Bächleins ... hier durch laborat und fugax noch gesteigert; er ist kein träg hinschleichendes Rinnsal.*²⁰³

Huc in r. 13 vooronderstel kennis van die inhoud van rr. 9-12 en hierdie strofe sluit dus nou aan by die voorafgaande. Hier kom die *carpe diem*-tema voor in die digter se bevel om wyn en reukolie en die al te kortstondige bloeisels van die lieflike roos na dié lushof te bring so lank as omstandighede, jeug en die aaklige swart drade van die Parcae dit toelaat. Alhoewel die sinekdogee in *vina* en *unguenta* (*pluralis pro singulari*) volop in die Augusteïese poësie *metri causa* gebruik word en dus met huiwering vermeld word, skep hulle nogtans hier tesame met die ineenvloeiende *synaloepae* in die polisindetiese *et ... et (vīn(a) ēt ūnguent(a) ēt)* die idee van oorvloedigheid wat deur die antitetiese sinekdogee (*singularis pro plurali*) in *amoenae rosae* nog skerp uitgebring word. Volgens die versmaat moes die pouse in *unguenta* geval het. Die afwesigheid daarvan illustreer die haastige dringendheid waarmee alle benodigdhede vir 'n *convivium* daarheen gebring moet word. Die enjambement tussen rr. 13-14, gedra deur die hiperbaton *breves / flores* dra ook by tot die dringendheid wat aansluit by die moontlike *emphasis* op die kortstondigheid van die menslike lewe in *breves / flores amoenae ... rosae*. Deur genoemde moontlike

sinspeling op die kortstondigheid van die menslike lewe (*breves ... rosae*) word die leser hier, anders as wat die geval was in ode I 4 voorberei op die donkere dood waarop daar in r. 16 met die noem van die aaklige swart drade van die Parcae wat die gedagte van *moriture* (r. 4) weer opneem, gesinspeel word, en is die skokeffek nie so groot nie.²⁰⁴ Treffend is die vermeerdering van die lettergrepe in rr. 13-14 waarmee die gedagtes uitgedruk word, naamlik *huc vina* (3 lettergrepe), *unguenta* (4 lettergrepe) en vanaf *nimum* tot *rosae* (16 lettergrepe). Opvallend is ook die stygende belangrikheid en betroubaarheid van die betrokke sintuie: smaak, reuk en sig.²⁰⁵ Die *dum ... patiuntur* in rr. 15-16 herinner aan die *dum licet* van satire II 6, 96 wat, soos reeds op my p. 6 hierbo aangetoon, 'n eenvoudiger uitdrukking vir *quam minimum credula postero* van ode I 11, 8 is. Met *res* in r. 15, word daar lewensomstandighede bedoel. Lewensomstandighede kan verander. *Aetas* verwys na die regte ouderdom wat nog *convivia* kan vat. Laastens word in rr. 15-16 op die onverbiddelikheid van die dood waaraan niemand ontkom nie, gesinspeel. In hierdie reëls kom dus 'n mooi voorbeeld van *amplificatio per incrementum* (Quint., I.O. VIII 4, 3 vv) voor wat tesame met die polisindetiese *et ... et* verdere patos aan die dringende gedagte verleen. Die enjambement tussen rr. 15-16 gedra deur die hiperbaton *sororum ... trium* (perifrase vir lewensverwagting) sowel as die personifikasies van *res*, *aetas* en *fila* deur die metaforiese gebruik van *patiuntur*²⁰⁶ laat die intense emosie skerper voel. Grilligerig en somber is die indrukke wat die aaklige -r-klanke tesame met die herhalings van die -o- en -u-klanke by die leser laat.²⁰⁷ Ook hier in rr. 15-16 tref die toenemende aantal lettergrepe in *res* (1), *aetas* (2) en *sororum ... atra* (14). Tesame met

hierdie vermeerdering in lettergrepe is daar ook 'n stygende presisering van vaag (*res*) na minder vaag (*aetas*) en helderheid in *sororum ... atra*. Die vervlegting van die hiperbata in *sororum ... trium* en *fila ... atra* is myns insiens 'n grafiese beeld van die mens se magtelose verstriking in die noodlotsdrade. Ten slotte hier net die opmerking dat daar in strofes 1-4 telkens 'n insluiting of inperking voorkom. In die eerste strofe word *mentem* verteenwoordig deur *temperatam*, ingesluit deur *insolenti ... laetitia* (r. 3 vv); in die tweede strofe is die insluiting bloot inhoudelik as Delliuss agteroor leun in die gras. In die derde strofe kom *lympa* tussen *obliquo ... rivo* voor en in strofe vier word die mens, soos reeds genoem, verstriek deur die noodlotsdrade.

Die *sententia*²⁰⁸ in rr. 17-20 waarvolgens Delliuss van al sy besittings sal moet afstand doen en 'n erfgenaam sy rykdom in besit sal neem, vind aansluiting by die sombere doodsklanke van rr. 15-16. Kunstig word al Delliuss se onroerende goed in rr. 17-19 massaal by wyse van polisindeton saamgevat. Die verlede deelwoord *coemptis* ("wat saam gekoop is") staan heel waarskynlik ἀπὸ κοίτου by *saltibus*, *domo* en *villa* en dra ook by tot hierdie allesomvattende effek. Die patetiese stylfiguur, naamlik die *epanaphora* in *cedes ... cedes* benadruk die onomstootlike feit dat Delliuss van al sy besittings afstand sal moet doen. Die werkwoord *cedes* ("jy sal verlaat") impliseer 'n swakte aan die kant van die mens wat sy beheer oor sy besittings verloor. Opvallend hier in rr. 17-19 is die alliterasies in *cedes coemptis* en *et exstructis*. In hierdie vyfde strofe vind ons ook nog 'n *amplificatio per incrementum* (Quint., I.O. VIII 4, 3 vv) aangesien die herehuis in

Rome (*domo*) seker duurder is as die *saltus* (woudweide) terwyl die vakansiehuis (*villa*) nog op meer weelde dui. *Exstructis in altum* gryp die verbeelding nog meer aan. In *et ...heres* in rr. 19-20 gebruik die digter myns insiens ook nog 'n *amplificatio per ratio-cinationem* (Quint., I.O. VIII 4, 15 vv.) deurdat hy daarop sin-speel dat Delliuss gebruik moet maak van sy rykdom terwyl hy nog kan. In r. 18 is daar ook 'n vorm van *paronomasia* tussen *flavus* en *lavit*.

Die kragtige antitese (gedagtefiguur in rr. 21-23 tussen *divesne ... ab Inacho*²⁰⁹ en *pauper et infima / de gente* waarmee die rykstes en armstes gekontrasteer word, herinner sterk aan die *pauperum tabernas* en *regumque turres* van ode I 4, 13-14. Met *sub divo*²¹⁰ word alle mense onder die hemelgewelf saamgevat. In dié verband merk Esser, *op. cit.*, p. 49 treffend op: *Nicht nur die Zahl der betroffenen Personen hat sich vergrößert, sondern auch die räumliche Ausdehnung hat eine andere Dimension angenommen: in der dritten Strophe hat Horaz beschrieben, wie sich Bäume zu einem schattigen Dach vereinen, unter dem der einzelne sich wohlfühlen und sein Leben geniessen soll. Das Himmelgewölbe als Dach über der Menschheit gehört einer grösseren Dimension an ... vom Bukolischen wird das Gedicht ins Kosmische gesteigert ...*²¹¹ Hierdie dimensionele uitbreiding waarvan Esser praat, het myns insiens reeds 'n aanvang geneem met die antitese hierbo waarby alle volkslae, van die armstes tot die rykstes, ingesluit is. Treffend is die gebruik van *moreris* (r. 23) wat nie alleen die tydelikheid van die mens se aardse bestaan onderstreep nie, maar ook 'n sterk uiterlike ooreenkoms vertoon met *morieris*, 'n gedagte wat onvermydelik by die leser opkom ("jy sal sterwe").²¹² In die hoogspatetiese r. 24

met sy treffende metafoor in *victima*,²¹³ die skokkende litotēs *nil miserantis* waarin die leser die ongenaakbaarheid van die dood kan aanvoel en die personifikasie van die dood geskep deur die metafoor *miserantis* kan ons in die uiters opvallende opeenstapeling van -i-klanke die magtelose noodkrete van die mens as offerdier van 'n ongenaakbare Pluto hoor.²¹⁴ Die drie enjambemente in die strofe onderstreep die haastigheid van die dood se optrede.

Vanaf r. 25 wat asindeties met die vorige strofe verbind is, kom die werkwoord nie meer in die 2e persoon enkelvoud voor nie, maar word die lot van ons almal (*omnes*) deur die werkwoord in die passiewe vorm *cogimur* verteenwoordig. Die *poluptōton omnes* ... *omnium* het nie alleen 'n patetiese effek nie, maar deurdat *eodem cogimur* daardeur omring word, kan die beklemmende ingeperktheid van die magtelose mens wat alle inisiatief moet laat vaar (*cogimur*) aangevoel word. In die fatalisme van hierdie laaste reëls waar die versreëls by wyse van enjambement vinnig op mekaar volg, tref die *emphasis* op die onsekere toekoms van die mens deur die noem van die lot wat in die lotskruik rondgeskommel word en vroeër of later (*serius ocius*) op die punt is om uit te val om elkeen van ons in ewige ballingskap te dryf. In *serius ocius*, gebruik die digter 'n treffende vorm van antitese (woordfiguur) benadruk deur die asindeton waarmee die woorde geskakel is. Die metaforiese gebruike vir die dood in *exilium* en *cumbae*²¹⁵ sowel as die hartseer -i-klanke in die laaste twee reëls wek die gevoel van ewige verdoemenis. Van die synaphie²¹⁶ in die laaste twee reëls sê Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 176: *Die Verbindung der beiden letzten Verse durch Synaphie ... malt die Länge der Zeit.*²¹⁷

sōrs ēxītūr(a) ēt nōs īn aētērn(um)
ēxsīlī(um) īmpōsītūrā cūmbāe

Die patos word verder ingeskerp deur die personifikasie van *sors* wat ontstaan uit die metaforiese gebruik van *impositura*.²¹⁸

In hierdie gedig wat hoofsaaklik oor die kortstondigheid van die menslike lewe in die lig van die onontkombaarheid van die dood gaan, is die stylniveau meestal verhewe, met *varietas* in tempo,²¹⁹ veral in rr. 13-16, waar die raad gegee word om die lewensgenietinge te benut "terwyl die tyd nog geleë is". Daar kom ook 'n *varietas* na die hoogs emosionele stylvlak voor in rr. 24-28 waar die dood in sy ongenadige fataliteit die oorhand begin kry.

Williams, *op. cit.*, pp. 122-123, sien hierdie ode as een van dié wat uit 'n ongelyke aantal strofes bestaan met twee hoofafdelings wat die gedagtegang betref. Die middelste strofe dien dan as binding tussen die twee hoofafdelings. Hiervolgens sou rr. 1-12 van hierdie ode 'n eenheid vorm en rr. 17-28 'n tweede eenheid. Reëls 13-16 sou dien om die twee dele met mekaar te verbind. Kiessling-Heinze sien die verdeling as volg: rr. 1-8 = filosofiese vermaning, rr. 9-16 = gebruik van tyd terwyl jy nog kan, en 17-28 = eenmaal sal dit te laat wees en sal jy van alles moet afstand doen. Myns insiens is hierdie indeling van Heinze meer aanvaarbaar aangesien veral verse 9-16 wat inhoud betref 'n sterk eenheid vorm. Esser, *op. cit.*, p. 46, stem met hierdie indeling van Kiessling-Heinze saam en voeg die volgende interessante siening by:

A DIE LEWE OP AARDE (DAS DIESEITS)

- I Strofes 1-2: Geestesewewig in alle lewensomstandighede.
- II Strofes 3-4: Die oplossing in die lig van die menslike verganklikheid is om die genietinge ter beskikking "nou" te geniet.

B DIE HIERNAMAALS (DAS JENSEITS)

I Strofes 5-7: Die mag van die dood wat die bestemming van alle mense is.

2.7 ODE II 11 (QUID BELLICOSUS CANTABER)

Soos odes I 11, I 18 en II 3 begin Horatius ook hierdie gedig direk, sonder uitgangsituasie, met 'n paraenese²²⁰ waar hy Quinctius Hirpinus beveel²²¹ om op te hou met sy getob oor oorloë en gerugte van oorloë en om sy bekommernis oor lewensbehoefte te staak. Williams, *op. cit.*, p. 128, wys daarop dat Alcaeus reeds gedigte met die tema dat wyn bevryding van politieke kwellinge verskaf, geskrywe het. Horatius kon dus - iets waarvan ook sy gebruik van die Alceïese strofe in hierdie ode getuig²²² - sy verbintenis met sy beroemde voorganger erken het deur in 'n mate by 'n tema van hom aan te sluit. In dié verband is die opmerking van A.Y. Campbell²²³ van groot belang: *Horace rarely or never seems to paraphrase a Greek lyric en bloc. One reason is that, ... he regards it as desirable that each ode should commend itself to the conscious or unconscious reader by a subtle suggestion or general aroma of Alcaeus or Anacreon or another, ...* Horatius soek dus dikwels, al is dit bloot by wyse van 'n fyn toespeling, terwille van *aemulatio*²²⁴ aansluiting by beroemde Griekse voorgangers, maar laat daaruit gedigte voortvloei wat sy eie unieke stempel dra.

Heel gepas by die bekommerde gemoedstoestand van Quinctius Hirpinus met al sy kwelvrae, begin die eerste reël van dié gedig met 'n indirekte vraag (*Quid*). Die byvoeglike naamwoord *bellicosus* wat deur sy posisie voor in die sin beklemtoon word en heel moontlik

ἀπὸ κοίνοῦ by *Cantaber* en *Scythes* bedoel is, plaas die leser dadelik in 'n oorlogs-, dus epiese en verhewe stemming. Volgens Kiessling-Heize, *op. cit.*, p. 202, kan ook *cogitet ... obiecto* as ἀπὸ κοίνοῦ by beide *Cantaber* en *Scythes* beskou word aangesien beide as ongevaarlike vyande in die verte beskou kan word. In die opeenstapeling van harde konsonante in die eerste drie reëls (11 teenoor 6 sagtes in r. 1; 8 teenoor 4 sagtes in r. 2; 8 teenoor 5 sagtes in r. 3) kan die gekletter van wapens duidelik by wyse van *onomatopoiia* gehoor word. Die *Cantabri*, 'n oorlogsugtige stam in die noordweste van Spanje wat vanaf dié bergagtige streke by wyse van guerilla-oorloë gereëldde aanvalle op die oos- en suidkus van Spanje geloods het, was, alhoewel ver van Italië, wel 'n sterk militêre krag in hierdie tyd en is volgens Livius XXVII 12 eers in 19 v.C. onderwerp. Die Skithe egter was nie alleen deur die Adriatiese see (*Hadria ... obiecto*) nie, maar ook nog deur 'n wye stuk land van Italië geskei, aangesien hulle die gebied tussen die Karpate en die Donau bewoon het.²²⁵ Die toenemende beangstheid van Quinctius Hirpinus word hier dus deur 'n *amplificatio per incrementum* (Quint., *I.O.* VIII 4, 3 vv.), beskrywe aangesien die Skithe, soos die meeste Romeine sou geweet het, veel verder van Rome gewoon het as die *Cantabri*. Quinctius Hirpinus se diepe kommer blyk verder uit die enjambement tussende eerste 5 reëls sowel as uit die treffende werkwoorde wat die digter hier gebruik. So sou ons byvoorbeeld weens die frekwentatiewe aard van *cogitare*²²⁶ die betekenis van "voortdurend beplan" daaruit kon verstaan. Met *remittas* gebruik die digter nie alleen 'n metafoor nie, maar in *remittas quaerere* het ons 'n perifrased vir 'n negatiewe bevel.²²⁷ *Remittas* tesame met *nec* in r. 4 is dus 'n

soort sinonieme *epanaphora* en verleen krag aan die styl. Indien ons terugdink aan ode I 11, 1, *fuge quaerere*, waar daar ook die raad gegee word om toekomskwellinge te laat vaar, sien ons dat *quaerere* in hierdie skakering besondere betekenis in die odes verkry.²²⁸ Die treffende woordkeuse in *trepidare* blyk uit die betekenis wat *Lewis and Short*, op. cit., p. 1895, aandui, naamlik: *to hurry with alarm, to bustle about anxiously, be in a state of confusion, agitation or trepidation*. *Poscentis* (r. 5) wat hier as metafoor gebruik word,²²⁹ verleen aan *aevi* die krag van personifikasie, 'n indrukwekkende stylfiguur. Ook *usum* word hier metafories gebruik aangesien die letterlike betekenis daarvan volgens *Lewis and Short*, op. cit., p. 1938, die gebruik of beoefening van iets is terwyl die woord hier in verband met lewensbehoefte aangewend word. Volgens Kiessling-Heinze, op. cit., p. 202, is die uitdrukking *nec trepides in usum* 'n singulariteit. Ons het myns insiens in hierdie uitdrukking tesame met *poscentis* ... *pauca* 'n *sententia*, gelyk aan die *carpe diem quam minimum credula postero*, van ode I 11, maar negatief (deur die litotês *nec trepides* positief gemaak) uitgedruk en meer gespesifiseer in die rigting van kommer oor besit.²³⁰

Nie alleen staan *fugit* (r. 5) sterk beklemtoon aan die begin van sy reël nie, maar die metaforiese uitdrukking *fugit retro*²³¹ herinner aan militêre taal²³² en sluit mooi aan by die oorlogs-atmosfeer van die eerste twee reëls. Die implikasie sou dus wees dat die eintlike oorlog wat gevrees moet word die stryd van die jeug teen die ouderdom is. Hierdie metaforiese uitdrukking wat asindeties met die vorige sin verbind is, lei nog 'n *sententia*²³³ in rr. 5-8 in, waarin die digter aan sy vriend sê dat bloesende en

bekoorlike jeug²³⁴ agter toe wegsnel, (naamlik nadat hulle hom tot nou toe begelei het) terwyl dorre ouderdom speelse liefde en die vermoë om maklik te slaap, verdryf. Kragtig is die antitese (gedagtefiguur) hier tussen *fugit retro / levis ... decor* en *arida / pellente ... canitie*. In die lig van hierdie antitese stem ek saam met Kiessling-Heinze wat, anders as *Lewis and Short*, nie *levis* (r. 6) begryp as *inberbis* ("baardloos") nie, maar as die teenoorgestelde van *arida* ("dor"): *nicht imberbis ... sondern von der glatten Haut der frischen Jugend, im Gegensatz, zu den Runzeln des vertrockneten (arida) Alters.*²³⁵ *Fugit retro* personifieer *iuventas et decor* en die aanwending van hierdie kragtige stylfiguur (*prosôpopoiia*) dui op 'n styging in stylniveau. Die kragtige metafoor *pellente*²³⁶ ("verdryf") sorg vir nog 'n personifikasie, hierdie keer van *canitie*. Ons kry dus die indruk van die jeug wat verslaan word deur die aanstormende ouderdom en moet vlug. *Levis* is 'n uitvloeisel van die jeug net soos *lascivos*²³⁷ 'n gevolg van die liefde is en *ariditas* deur die ouderdom veroorsaak word. Hier kom dus drie voorbeelde van metonimie (*effectus pro causa*) voor.²³⁸ *Canitie* ("grysheid") word ook metonimies aangewend deurdát 'n eienskap van die ouderdom eerder as die ouderdom self genoem word. Met die sinekdogee *amores* (*pl. pro sing.*) in r. 7 word die liefde beklemtoon.²³⁹

Asof die vorige *sententia* dit nie sterk genoeg onder die leser se aandag gebring het nie, onderstreep die digter by wyse van nog 'n *sententia* (rr. 9-11)²⁴⁰ opnuut dat die jeug en sy bekoring van verbygaande aard is en dat aardse verganklikheid nie beplanning vir die ewigheid toelaat nie. Soos reeds by die bespreking van ode II 3, 13-14, hierbo aangetoon, gebruik Horatius graag lente-

bloeisels (*floribus ... vernis*) as simbool vir die jeug.²⁴¹

Rubens word soms deur Latynse digters in verband met die maan wat skaam bloos oor die geheime liefdesverhoudinge van die mens gebruik.²⁴² Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 203, sien egter tereg die gebruik van *rubens* hier bloot as 'n soort kontras van die maan teenoor die son en dus as nog 'n bewys van verganklikheid, maar op 'n veel hoër vlak. Ons het dus hier met 'n vorm van *amplificatio per ratiocinationem* (Quint., *I.O.* VIII 4, 15 vv.) te make. Om trefkrag aan sy *sententia* te verleen, gebruik die digter die *litotês*, *non semper* en die gevarieerde *epanaphora*, *non ... neque* terwyl die verbinding van *luna* met die metafoor *voltu*²⁴³ die krag van personifikasie daaraan verleen. Met iets soos 'n soort ringkomposisie word die eerste 3 strofes, wat met 'n vraag begin het, in rr. 11-12 by wyse van 'n vraag afgesluit. In die derde strofe is die dubbele antitese (gedagtefiguur) opvallend. Eerstens is dit *non semper idem* en *neque uno ... voltu* (rr. 9-11) wat antiteties teenoor *aeternis* (r. 11) staan. Sprekend van die patos hier is ook die ongeduldige kort retoriese vraag (*quid?*) in r. 11.²⁴⁴ Aangaande die tweede kragtige antitese (gedagtefiguur) tussen *aeternis*²⁴⁵ ... *consiliis* en *minorem ... animum* in rr. 11-12 verklaar Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 203: *Erwägungen und Sorgen, die unbegrenzte Zukunft ins Auge fassen, als ob es eine Ewigkeit zu leben gelte. Solchen consilia ist der Menschengeist nicht gewachsen (minor) und müdet sich daher nur daran ab* ...²⁴⁶ Op grond van die hoë frekwensie sowel as die kragtige aard van die stylfigure (antitese, personifikasies, *sententiae*, *epanaphora* ensovoorts)²⁴⁷ wat hier voorkom, kan ons op stilistiese vlak 'n intens-emosionele stylniveau in rr. 1-12 vasstel.

Die *Gestaltungskunst* (Horatius se *totum ponere*)²⁴⁸ kom volgens Syndikus mooi na vore in rr. 13-24 deurdat woorde wat in hierdie gedeelte aangetref word, dikwels assosiasies met woorde in rr. 1-12 oproep.²⁴⁹ Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 202, wys daarop dat uitdrukkings en woorde soos *sic temere* (r. 14), *potamus* (r. 17), *scortum* (r. 21) en *maturet* (intransitief r. 23) wat hier figureer uit die omgangstaal afkomstig is.

Alhoewel die *cur* waarmee die vierde strofe ingelei word, dalk bedoel is om die oorgang stilisties gladder te maak, is dit net sowel 'n retoriese vraag as die *quid ...?* in r. 11 en is die uitwerking daarvan op die styl pateties. In *platano ... pinu* (rr. 13-14) gebruik die digter 'n *amplificatio per incrementum* (Quint., *I.O.* VIII 4, 3 vv.), aangesien laasgenoemde (*pinu*) digter by is. Die *vel ... vel* in r. 13 (letterlik "as jy wil") tesame met die *sic temere* ("sommers, sonder meer") bring by die leser gou die indruk van die informele atmosfeer wat tipies is van hierdie gedeelte (rr. 13-24) tuis.²⁵⁰ In *Rosa* (r. 14) gebruik die digter heel waarskynlik 'n metonimie waar 'n deel in plaas van die geheel genoem word, want dit hoort by *odorati* en beteken dus in hierdie verband "roosolie". *Assyriaque nardo* in r. 16 dui 'n eng verwantskap tussen die twee parfums aan en versterk dus die vermoë dat daar met *rosa* "roosolie" bedoel word. *Assyriaque nardo*²⁵¹ dui terselfdertyd op uitheemse weelde wat 'n verhewenheid aan die styl verleen. Die gresistiese *canos ... capillos*²⁵² herinner aan die *canities* van r. 8. In rr. 13-17 word die *carpe diem*-tema teen die agtergrond van rr. 5-11 weergegee. Die lewe moet naamlik nou solank die geleentheid nog daar is (*dum licet*) geniet word. Soos reeds in verband met satire II 6, 93-97 op my p. 6 hierbo aangetoon, is

dum licet 'n pregnante uitdrukking vir die (*carpe diem*), *quam minimum credula postero* van ode I 11, 8. Ons het dus hier in *dum licet* nie alleen 'n *sententia* nie, maar weens die pregnante aard daarvan ook 'n vorm van *brachylogia* wat ook nog intensiteit aan die styl verleen. Hierdie *dum licet* herinner nie alleen aan *dum res et aetas et sororum / fila trium patiuntur atra* in ode II 3, 15 nie, maar roep ook assosiasies met *fugit retro / levis iuventus* (rr. 5-6) en *non semper ... floribus ... vernis* (rr. 9-10) in onderhawige ode op en dien dus ook as bindingsmiddel. Die dringendheid in hierdie vierde strofe spreek nie alleen uit die enjambement na die volgende strofe nie, maar ook uit die uitdrukking *sic temere* (r. 14). Die gebruik van *sic* met *temere* in verband met hierdie ode word deur *Lewis and Short, op. cit., p. 1692, B V, 3* aangedui as: *so, as the matter stands now, as it is now, as it then was etc.* Volgens *ibid.* oorheers die aspek van tyd met betrekking tot *sic* hier eerder as die aspek van wyse. In hierdie uitdrukking wat die huidige oomblik sterk beklemtoon, het ons myns insiens met 'n vorm van *amplificatio in ipso rei nomine* (Quint., I.O. VIII 4, 1 vv.) te make.

In rr. 17-18 kom weer 'n γνῶμη-*sententia*²⁵³ voor waar die digter sê dat Bacchus vernietigende kwellinge verdryf. Deur *Euhios* vir Bacchus te gebruik, wend die digter 'n metonimie aan waar dit wat tot die god behoort eerder as die god self genoem word.²⁵⁴ Die metaforiese gebruik van *dissipare*²⁵⁵ kom dikwels in oorlogswoordeskat voor en die digter kon dit dus gebruik het om aansluiting te vind by die oorlogsatmosfeer van die eerste twee reëls sowel as die *fugit retro* in r. 5. Die bondigheid van die sinnetjie in teenstelling met die voorgaande en volgende lang vrae, verleen

krag daaraan. Die metaforiese *edacis* wat aan *curas* die krag van personifikasie (monsteragtige wesens)²⁵⁶ verleen, herinner nie alleen sterk aan die *mordaces sollicitudines* van ode I 18, 4 nie, maar is veel kernagtiger en dus meer emosioneel belaaide as laasgenoemde. Volgens *Lewis and Short, op. cit., p. 1253*, is die gebruik van *ocius* poëties en dus verhewe vanaf die Augusteïese tyd.²⁵⁷ In r. 19 val die antitese (hier bloot in woorde en dus nie so kragtig nie) tussen *restinguet* en die metaforiese *ardentis* op.²⁵⁸ Die botsing tussen die woorde vergoed egter vir die mindere krag. In *pocula* gebruik die digter 'n *amplificatio* by wyse van 'n hiperbool.²⁵⁹ *Falerni* is 'n metonimie in die sin dat die streek waaruit die wyn afkomstig is eerder as die wyn self genoem word. Die epanaphoriese *quis ... lympa* (rr. 18-20) en *quis ... Lyden* (r. 21 vv.) sluit in hierdie twee strofes aan by die vrae van rr. 1-12 hierbo en dra by tot die verwesenliking van die gedig se eenheid. Waar *Eburna* (r. 22) weelde suggereer²⁶⁰ en dus tot verhewe taal bydra, bevat die uitdrukking *dic age* nie alleen iets van die omgangstaal nie, maar wys dit op 'n dringende haastigheid.²⁶¹ *Maturet* aan die begin van r. 23 spreek ook van die haastigheid hier ter sprake. In *devium scortum* (r. 21) het ons myns insiens met 'n oksumôron te make en die botsende effek van hierdie stylfiguur verleen ook nog krag aan die styl.²⁶² Die enargeïese sketsing van Lyde met haar ivoor lier en hare gebind in 'n knoop volgens Spartaanse mode verleen ook nog krag aan die stylniveau hier. Nie alleen is *coma* 'n poëtiese woord nie²⁶³ maar in *comas* gebruik die digter ook nog 'n akkusatief van betrekking, dit wil sê 'n gresisme²⁶⁴ wat ook nog tot verhewenheid bydra.

Wat die spanningslyn in dié ode betref, kan die bekommernis van Quinctius Hirpinus stilisties in die enjambement, *amplificatio* en sterk werkwoorde in rr. 1-4 aangevoel word. Vanaf rr. 5-12 styg die styl skerp na die hewig-patetiese stylvlak wat nie alleen weerspieël word in die hoë frekwensie van stylfigure nie, maar ook in die indrukwekkende stylfigure soos *epanaphora*, personifikasies, antiteses, *sententiae*, asindeton, retoriese vraag, ensovoorts. Vanaf rr. 13-24 kom nadruklike stylfigure (*amplificatio*, personifikasie, *sententia*, retoriese vrae, *epanaphora*, *enargeia*, ensovoorts) nie alleen ook in hoë frekwensie voor nie, maar die kernagtige wyse waarop dit gestel word, soos reeds hierbo in die geval van die *sententia, dum licet* en die metaforiese *edacis* tesame met die gepersonifiseerde *curas* aangetoon is, verleen daaraan 'n veel groter trefkrag. Myns insiens moet die redelik hoë frekwensie van woorde uit die omgangstaal wat in hierdie gedeelte voorkom (sien die verwysing na Kiessling-Heinze hierbo) gesien word as 'n poging van die digter om sy haastige begeerte na 'n partytjie wat hom nie toelaat om behoorlik sy woorde te kies nie, te illustreer. Alhoewel daar dus reeds op 'n hoë patetiese stylniveau beweeg word in die eerste gedeelte van die gedig slaag die digter daarin om die stylvlak in intensiteit te laat toeneem in die tweede gedeelte.

2.8 ODE II 14 (EHEU FUGACES, POSTUME, POSTUME, ...)

*In gravi consumetur oratio figura si quae cuiusque rei poterunt ornatissima verba reperiri ... ad unam quamque rem adcommo-
dabuntur, et si graves sententiae quae in amplificatione et commisera-
tione tractantur eligentur, et si exornationes sententiarum aut
verborum quae gravitatem habebunt ... adhibebuntur* ("n Redevoering
sal in die gewigtige stylsoort saamgestel word as die fraaiste

woorde wat vir elke gedagte gevind kan word daarvoor gebruik word en as indrukwekkende gedagtes (soos dié) wat in *amplificatio* en (beroep op) medelye gebruik word, gekies word, en as gedagte- en woordfigure wat gewigtigheid bevat, aangewend word.") So word die verhewe-patetiese styl wat in Cicero se jeug deur Romeinse redenaars gebruik is en grootliks in hierdie ode toegepas is deur die *Auctor ad Herennium* IV 11 beskrywe. Pragtig toepaslik is die opmerking van Röver-Oppermann waar hulle van dié ode sê: *Bild reiht sich an Bild bis zum grellen Abschluss; Variation an Variation in peinigender Durchkomponierung ..., mit dem einen Ziel, diesen 'Totentanz' in seiner Szenenfolge Glied für Glied zu dem Ganzen zusammen zu schliessen, das uns der Dichter bietet.*²⁶⁵ Alhoewel hy dit op 'n vir ons verwarrende wyse deur middel van variasie doen, handhaaf die digter, soos ons sal sien, deurgaans in hierdie ode 'n verhewe-patetiese stylvlak.

Anders as in die ander odes met die *carpe diem*-tema is hier geen direkte paraenese om die lewe te geniet nie. In die teksuitgawe van Klingner, *op. cit.*, p. 56, word dié ode dan ook nie as paraeneties aangedui nie. Tog word die gedig deur die meeste navorsers gesien as behorende tot die groep odes waarin die *carpe diem*-tema wel voorkom. Syndikus, *op. cit.*, p. 428, verstaan hierdie gedig as 'n indirekte aanbeveling om die lewe te geniet waar hy sê: *Aber der Blick auf die Kürze des Lebens ist ihm stets Ansporn, die Zeit so gut zu nutzen, wie es eben geht.*²⁶⁶ In 'n voetnota (nr. 4), *ibid.*, bring Syndikus dié ode in verband met odes I 4, I 11 en II 3 waarin die *carpe diem*-tema wel eksplisiet uitgedruk word. Henderson, *op. cit.*, p. 180, sien in die laaste strofe 'n vermaning om die lewe te geniet. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 216, vat dit mooi saam waar hulle sê: *Das in seinen Paränesen so*

oft berührte omnes eodem cogimur hat H. nirgends so eingehend ausgeführt, wie in dieser Klage, die doch indirekt gleichfalls Paränese ist.²⁶⁷

Die eerste drie strofes bevat drie ineenvloeiende *sententiae*.²⁶⁸ Eerstens sê die digter dat die jare onkeerbaar (soos 'n rivier) verbyvloei, dan stel hy die waarheid dat geen *pietas*²⁶⁹ plooi, die ouderdom of die dood kan terughou nie en laastens sê hy by wyse van 'n derde *sententia* dat ons almal die rivier van die dood moet oorvaar. Die hartseer, moedelse patetiese tussenwerpsel *Eheu* tesame met die metaforiese *fugaces* ("vlugtige")²⁷⁰ wat weens sy posisie langs *Eheu* voor in die sin beklemtoon word sowel as die intense emosie wat uit die *anadiplosis Postume Postume*²⁷¹ spreek, stem die leser onmiddellik by die aanvang van die gedig weemoedig. Hierdie weemoed word verder deur die oorwegend lang lettergrepe in die woorde *Ēhēu* en *fūgācēs* ... *lābūntur ānni* onderstreep. Die lang lettergrepe gevolg deur twee kortes van die opeenvolgende daktiele in *Pōstūmē*, *Pōstūmē* wek die indruk van die tyd wat verbysnel.²⁷² Die metaforiese gebruik van *labuntur*²⁷³ wat weens sy posisie voor in r. 2 besondere klem op die onkeerbare voortvloei van die tyd laat val,²⁷⁴ word mooi deur Page, op. cit., p. 263, belig met die woorde *This word which is frequently used either of a stream ... or of the heavenly bodies ... expresses motion which, without being hurried, is unceasing (Ohne Hast doch ohne Rast), and is constantly applied to the silent flight of time.*

Nadat die digter sy eerste *sententia* (*Eheu ... anni*) op 'n positiewe wyse uitgespreek het, varieer hy deur sy tweede *sententia* wat hy by wyse van 'n gevarieerde *epanaphora* (*nec ... non*) stel, op negatiewe wyse weer te gee. Nie alleen gee die metafoor *instanti*²⁷⁵

aan *senectae* die krag van personifikasie nie, maar die patos blyk verder uit die *amplificatio per incrementum* (Quint., I.O. VIII 4, 3-9) in rr. 3-4. Eers word naamlik die plooi (*rugis*) genoem, dan die ouderdom (*senectae*) en laastens die dood (*morti*). Boonop kry *rugis* geen byvoeglike naamwoord nie terwyl die byvoeglike naamwoorde by die ander twee selfstandige naamwoorde indrukwekkender word. In r. 4 kry *adferet* besondere klem weens sy posisie voor in die sin. In *nec pietas moram ... adferet* (rr. 2-4) en *et instanti senectae* (r. 3) kom nog 'n indrukwekkende stylfiguur naamlik 'n antitese (gedagtefiguur) voor.²⁷⁶ Die treffende metafoor *indomitae* word deur die *Thes. L.L.*, vol. VII (1), c. 1226, s.v., met verwysing na hierdie spesifieke ode as *i.q. non superabilis, cui resisti non potest* ("wat nie oorwin kan word nie, waarteen geen weerstand gebied kan word nie") verduidelik.²⁷⁷

Hierdie beskrywing is identies met die vertaling *unbezwinglich* ("ontembaar") wat Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 217, daaraan gee. Die hoë frekwensie *t*-klanke in rr. 3-4 maak die verbete, onkeerbare oorheersing van die dood en die ouderdom vir die leser nog meer voelbaar. Deur die metaforiese *indomitus* word *Mors* ook gepersonifiseer na 'n monster toe.

In die tweede been van die anafoor wat met *non* in r. 5 begin, word die *pietas* van r. 2 by wyse van 'n hiperbool (*trecentis ... tauris*) wat by wyse van 'n uiters opvallende hiperbaton gestel word, verduidelikend herhaal.²⁷⁸ Skerp is die botsing tussen *places* en *inlacrimabilem* in r. 6. Met *inlacrimabilem* gebruik die digter nie alleen 'n neologisme nie,²⁷⁹ maar die ongewone lengte van dié woord in Augusteïese poësie is uiters effektief, want dit wek die indruk van iets massiefs waarteen mens net jou versene skop. In

verband met hierdie byvoeglike naamwoord en die deelwoorde *instanti* en *indomitaeque* merk Röver-Oppermann, *op. cit.*, p. 56, heel gepas op: *Mit instanti beginnt die Reihe der durchgängig hart, ja krass gewählten Epitheta, wie indomitae, inlacrimabilem usw.. Sie ist charakteristisch für diese Ode.*²⁸⁰ Hierdie byvoeglike naamwoorde en die selfstandige naamwoorde wat deur hulle bepaal word, is myns insiens ook in die vorm van 'n *amplificatio per incrementum* (Quint., *I.O.* VIII 4, 3-9) gerangskik. Eers is daar naamlik die ouderdom wat die oorhand kry (*instanti senectae*), dan die dood wat nie gekeer kan word nie (*indomitaeque morti*) en laastens Pluto wat nie tot trane beweeg kan word nie (*inlacrimabilem Plutona*). Met *inlacrimabilem Plutona* word daar verder by wyse van die kragtige stylfiguur *emphasis* op die dood gesinspeel. Die intense emosie blyk ook nog uit die *exempla* van Geryon, die mitiese koning van Spanje met sy drie liggame, en Tityos, die reus wat uitgestrek in Hades lê terwyl 'n aasvoël aan sy lewer wat gedurig teruggroei, vreet. Laasgenoemde verkeer in Hades as straf vir sy poging om Latona te onteer.²⁸¹ Net soos die Griekse eienaam *Plutona* wat Horatius hier eenmalig in sy werke in plaas van die gebruiklike *Orcus* of *Mors* vir die god van die dood gebruik,²⁸² is ook die *paradeigmata* hierbo aan die Griekse mitologie ontleen. Hierdie gresismes dra volgens Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 217, by tot die verhewe-patetiese styl. In aansluiting hierby sê Dominicus Bo, *op. cit.*, p. 26-27, dat *ter amplum* moontlik 'n vertaling is van die *πλοῦματος* van Aeschylos se Agamemnon 870. Ons het dus ook hier moontlik met 'n gresisme te make. Page, *op. cit.*, p. 264, sien die voorbeelde van Geryon en Tityos as simbolies van geweldige liggaamlike krag wat nogtans deur die dood oorwin is. Heel toepaslik by die bomenslike, feitlik

monsteragtig-dierlike krag van hierdie mitologiese figure is die metafoor *conpescit* wat in r. 9 voorkom en in sy oorspronklike betekenis op diere wat op dieselfde weiveld gehou moet word, betrekking het.²⁸³

Die opeenhoping van hartseer -i-klinkers in rr. 8-9 maak die grieselrige atmosfeer geskep deur die *antonomasia* vir die Styx in *tristi ... unda* by die leser voelbaar.²⁸⁴ Hierdie gevoel word ook deur die lang lettergrepe van *trīstī ... ūndā* veroorsaak.

Van *scilicet* in r. 9 sê Page, *op. cit.*, p. 264: *scilicet*, from *scire licet* = 'surely', 'doubtless', is frequently used, as here, where an incontrovertible statement is repeated with fresh

emphasis and particularity ... Cf. 1. 37. 30. Hierdie woord verleen dus verdere klem aan die aspek van noodsaaklike onvermydelikheid in die *gerundivum enaviganda*²⁸⁵ as die digter met sy derde *sententia*, hierdie keer weer op positiewe wyse, sê dat die doodsrivier deur ons almal oorgesteek moet word. Soos die geval

was met *inlacrimabilem* (r. 6) is *enaviganda* weer 'n lang woord wat ook nog sterk beklemtoon word voor in die reël. Nie alleen skep dit 'n verhewe indruk nie, maar dit het die effek van iets massiefs waarteen ons niks kan vermag nie. Soos reeds in my bespreking van ode II 3 op p. 112 hierbo aangetoon, gebruik die

digter soms die 1e persoon meervoud van die werkwoord (hier in *vescimur* in r. 10) om die leser te troos deurdat hy hom aldus met laasgenoemde se nood vereenselwig. *Munere* in r. 10 word nie

alleen metafories aangewend nie, maar verleen meteen aan *terrae* die krag van personifikasie.²⁸⁶ Opvallend is ook die omramings-effek van die hiperbaton *unda ... enaviganda* met ons almal wat ons met die gawes van die aarde voed (*vescimur*) daartussen. *Terrae*

in r. 10 staan antitetes teenoor *unda* in r. 9. Die *anafoor sive (reges) ... sive ... (coloni)* in rr. 11 en 12 is 'n variasie op die *pauperum tabernas / regumque turres* van ode I 4, 13-14 en die *prisco natus ab Inacho / ... an pauper ... de gente* van ode II 3, 21-23.

Die intensiteit van die emosie in die eerste lang sin (rr. 1-12) van hierdie ode met sy hoë frekwensie indrukwekkende stylfigure (*anadiplosis*, metafore, *amplificationes*, personifikasies, *exempla*, *anafore* ensovoorts)²⁸⁷ word ook deur die enjambemente tussen die versreëls verrai. Veral opvallend is die enjambemente tussen die rr. 1-2 gedra deur die hiperbaton *fugaces ... anni*, tussen rr. 5-7 gedra deur die buitengewoon ver verspreide hiperbaton *trecentis* en *tauris*, die een tussen rr. 6-7 gedra deur *inlacrimabilem/Plutona*, die een tussen rr. 8-9 gedra deur die hiperbaton *tristi ... unda* en die een tussen rr. 9-11 gedra deur nog 'n ver verspreide hiperbaton *unda ... enaviganda*. Van hierdie enjambemente tesame met die *fut.-* vorme van die werkwoord wat 'n kenmerk van dié ode is, sê Syndikus, *op. cit.*, p. 429 treffend: *Aber überhaupt ist das ganze Sprechen emotional bewegt. ... Eine geradezu bedrängende Wirkung geht von den immer wieder gewählten Futurformen und von den nicht enden wollenden überbordenden Sätzen aus; immer wieder meint man, ein Satz habe sein Ende gefunden; aber dann fügt der Dichter unerwartet ein weiteres Glied hinzu.*²⁸⁸

Die gebruik van die sterk bywoord *frustra* ("tevergeefs") in die *epanaphora* (rr. 13-16) onderstreep die futiliteit van alle menslike pogings om aan die dood te ontkom as iets absoluuts. Hierdie futiliteit word ook voelbaar deur die lang lettergrepe in *frūstrā ... frūstrā*. In hierdie vierde en in die vyfde strofe

stel die digter nog 'n γνῶμη-*sententia*, naamlik dat ons tevergeefs vry sal wees van oorloë en gevare op see, want ons sal die dood gewis in die gesig moet staar. Die hoë frekwensie van die lelike -r-konsonante in rr. 13-14 is opvallend en gepas by die sombere inhoud. *Cruento* (r. 13) is 'n metonimie (*effectus pro causa*) aangesien die bloedigheid 'n gevolg is van oorloë terwyl *Marte* 'n metonimie van die soort is waar die patroongod in stede van sy magsgebied genoem word. Die enjambement tussen rr. 15-16 gedra deur die opvallende hiperbaton (beide dele staan beklemtoon aan die einde van opeenvolgende reëls) *nocentem ... Austrum* staan sterk uit.

Die onontkombare noodwendigheid om die dood in die oë te staar, word beklemtoon deurdat beide die vyfde en sesde strofes met 'n vorm van die *gerundivum* begin. Nie alleen is *visendus* (r. 17) asindeties met die vorige sin verbind nie, maar met die aaklige swart Cocytus se sieklike trae gang²⁸⁹ wat hier by wyse van 'n chiasma (*flumine languido / Cocytus errans*) gestel word, word 'n toespeling (*emphasis*) op die dood gemaak. Kunstig kan die trae vloei van hierdie rivier in Hades ook in die oorwegend lang (trae) lettergrepe in *lānguīdō*, *Cōcȳtūs* en *errāns* aangevoel word. Die morbiede gevoel wat deur hierdie strofe geskep word, kom nog meer tot sy reg as gevolg van die enjambemente tussen rr. 17-18 gedra deur die hiperbaton *ater ... Cocytus*, en tussen rr. 19-20, wat deur die hiperbaton *lōngī ... lābōrīs* gedra word. Die oorwig van die lang lettergrepe in laasgenoemde woorde dra by tot die effek van feitlik oneindige tydsduur. In rr. 18-20 word eers die *exemplum* van die dogters van Danaus en dan die een van Sisyphus genoem. Die dogters van Danaus wat gevlug het nadat

hulle as bruide aan die seuns van Aegyptus belowe was en hulle (die seuns) op bevel van hul vader vergiftig het, word as voorbeeld van skandaligheid (*genus infame*)voorgehou. In verband met Sisyphus wat as straf in Hades 'n rots wat telkens maar weer afgerol het teen 'n bult moes uitrol²⁹⁰ sê die *Oxford Classical Dictionary*, op. cit., p. 994: *His name is a not infrequent nickname for cunning persons.* Sisyphus wat dus in die literatuur dikwels as voorbeeld van geslepenheid voorgehou is, word dan ook heel gepas by wyse van hiperbaton (*longi ... laboris*) deur genitiewe van misdaad omring. In r. 18 tref die alliterasie in *errans et* terwyl die polisindeton *et ... -que* (rr. 18-19) dien om die grusaamhede van die dood voor die leser se oë opeen te stapel. Waar ons in rr. 17-18 op die afkeerwekkende, glanslose swart van die moerasrivier²⁹¹ Cocytus gewys is, skets die *exempla* die volkome vreugdeloosheid van die onderwêreld. Die hoë frekwensie van nadruklike stylfigure in hierdie vyfde strofe (*exempla, sententia, emphasis, polisindeton* ensovoorts) is tipies van 'n verhewe-pateiese stylvlak. Die enjambement tussen die reëls in hierdie vyfde strofe is sprekend van die trae vloei van die Cocytus.

Die ongenadige noodwendigheid soos uitgedruk deur die *gerundiva enaviganda* (r. 11) en *visendus* (r. 17) word deur *linquenda* wat asindeties met die voorafgaande verbind is, voortgesit. Die γνῶμη-sententia²⁹² dat letterlik alles agtergelaat sal moet word, verkry nog meer trefkrag deur die polisindeton *et ... et ... neque*. Hierdeur word alles wat agtergelaat moet word as't ware voor die leser se oë byeen gevoeg. Met *tellus ... domus ... placens uxor* gebruik die digter daarby 'n *amplificatio per incrementum* (Quint., I.O. VIII 4, 3-9) aangesien daar van die meer algemene *tellus* na Postumus se eie huis (*domus*) en uiteindelik na sy dierbare vrou

wat nog nader aan hom staan, beweeg word. Die besittings wat agtergelaat moet word, het dus in toenemende mate betrekking op dit wat Postumus persoonlik raak. Die kragtige, hernieude *emphasis* op die dood in *invisas cupressos* verkry nog meer klem deur die sombere effek van die lang lettergrepe in *īnvīsās*. *Invisas* is boonop, 'n metonimie (*effectus pro causa*) aangesien die sipres deur sy assosiasie met die dood die effek van afkeur veroorsaak. *Colis* in r. 22 sowel as die sterk beklemtoonde *te* aan die begin van r. 23 wys daarop dat die digter, anders as wat oënskynlik die geval is in die derde en vierde strofes, weer direk met Postumus praat en nie die 1e persoon meervoud van die werkwoord gebruik nie. Die antitese tussen *brevem* en *dominum* in r. 24 word mooi deur Page, *op. cit.*, p. 265, belig met die woorde: *brevem dominum*, 'their short-lived lord.' *Brevis dominus* is in fact a sort of oxymoron: legally dominus is the possessor in perpetuity, as opposed to one who is only a tenant or holder under a lease; *brevis*, 'an owner for a short time,' is therefore strictly a contradiction in terms. Die metaforiese *sequetur* in r. 24 veroorsaak 'n personifikasie van *arborum ... ulla*. In *harum ... (arborum) ... ulla* gebruik die digter iets naby 'n hiperbaton en dit bring die enjambemente tussen die reëls in hierdie sesde strofe sterk onder die leser se aandag. Moontlik wou die digter met hierdie enjambemente aantoon hoe alles by Postumus verby sal gaan op sy tog na die onderwêreld.

In die laaste strofe (rr. 25-28) word Postumus by wyse van 'n *amplificatio per ratiocinationem* (Quint., *I.O.* VIII 4, 15 vv.)²⁹³ gemaan om sy Caecubiese wyn²⁹⁴ wat na sy dood deur 'n erfgenaam - wat dit meer verdien omdat hý dit sal gebruik - te geniet. Met

die alliterasie *centum clavibus* word hierdie gedagte nog meer benadruk. Die klem wat die digter op hierdie indirekte vermaning wil laat val, blyk verder uit die baie treffende antitese (gedagtefiguur) tussen *Caecuba ... servata ... centum clavibus* en *tinguet pavimentum* sowel as uit die *amplificatio per comparisonem* (Quint., I.O. VIII 4, 9-14) wat daarin bestaan dat die kosbare wyn (*mero ... superbo*) as smaakliker as dié wat tydens die feesmale van die *pontifices* gebruik word, beskou word.²⁹⁵ Die alliterasie in *pontificum potiore* verleen nog meer klem aan hierdie *amplificatio*. Opvallend is die enjambement gedra deur die hiperbata *Caecuba ... servata* en *mero ... superbo ... potiore*. Kiessling-Heinze, op. cit., p. 219, wys op die seldsame asindeton tussen die twee byvoeglike naamwoorde *superbo* en *potiore*.²⁹⁶ In die laaste reël gebruik die digter in *Potificum ... cenis* moontlik nog 'n *amplificatio* deurdat die gedagte aan die priesters by die leser die gedagte aan 'n offerande kan oproep. Die implikasie sou dus wees dat daar op die dood van Postumus gesinspeel word en die *amplificatio* ter sprake sou 'n *amplificatio per ratio-cinationem* (Quint., I.O. VIII 4, 15 vv.) wees.

So intens emosioneel en verhewe is die spanningslyn dwarsdeur hierdie ode dat die kunstenaarskap van die digter, naamlik om op hierdie verhewe-patetiese vlak te bly sonder om die leser te verveel, bewonderingswaardig is. Hierin slaag die digter hoofsaaklik deur voortdurend te varieer wat die aanbieding van die stof betref. So varieer hy byvoorbeeld in die sinskonstruksie deur eers een lang periode (rr. 1-12) in drie strofes te huisves, dan die veel korter volgende drie sinne in drie strofes (rr. 13-24) by wyse van asindeton saam te voeg en ten slotte die sin in die laaste strofe (rr. 25-28) as aparte eenheid te stel. Daar ont-

staan gevolglik 'n indruk van dalende breedsprakigheid en toenemende dringendheid. Hierdie toename in patos en dringendheid word onder andere deur die opeenstapeling van *amplificationes* in die laaste strofe bevestig. Die vermoë van die digter om boeiend op die verhewe-emosionele stylvlak te bly, word treffend deur Syndikus, *op. cit.*, p. 431, uitgedruk met die woorde: *Die sprachliche Varietionsfähigkeit unseres Dichters und insbesondere eine Steigerung der Bildkraft und der lautlichen Wirkungen in der 4. und 5. Strophe sorgen dafür, dass durch dieses Hinhalten wohl eine sehr dichte, bedrängende Stimmung, aber keine Eintönigkeit entsteht.*²⁹⁷

Daar bestaan heelwat meningsverskil onder kenners aangaande die groepering van die strofes van hierdie ode. Volgens Röver-Oppermann, *op. cit.*, p. 56, word die tema in die eerste strofe genoem; in strofes 2-6 kom variasies op die tema voor, en strofe 7 dien as slot. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 216, sien die eerste drie strofes (rr. 1-12), waarin die waarheid van die kortstondigheid van die lewe eers positief, dan op negatiewe wyse en uiteindelik weer positief weergegee word, as eenheid; strofes 4-7 waarin die digter sê dat die dood onvermydelik in die gesig gestaar moet word en dat alles agtergelaat moet word, hoort volgens laasgenoemde skrywers as aparte eenheid bymekaar. Volgens Esser, *op. cit.*, pp. 115-116, bestaan dié gedig uit 'n *tricolon* waarin strofes 1-3 die menslike situasie skets; in strofes 4 en 5 word die onontkombare wetmatigheid gestel, en in strofes 6-7 word die praktiese implikasies van hierdie verdoemende wetmatigheid genoem en belig. Hierdie indeling is myns insiens die mees bevredigende want die eerste drie strofes hoort sintakties byeen terwyl die laaste twee

strofes weer byeen hoort omdat beide betrekking het op dinge wat agtergelaat moet word as gevolg van die dood. Die uitstaande struktuurkenmerk van hierdie ode is myns insiens egter nie in 'n responderende ringkomposisie geleë nie, maar in die patetiese styging in stylniveau soos hierbo beskrywe.

2.9 ODE III 8 (MARTIIS CAELEBS)

In die paraenetiese odes met die *carpe diem*-tema wat hierbo bespreek is, het ons gemerk dat daar by odes I 4, I 7 en I 9 'n uitgangsituasie voorgekom het voordat die digter met sy paraenese begin het. In verhouding met die uitgangsituasies het die paraenetiese gedeeltes geleidelik toegeneem wat die aantal woorde betref. Waar die paraenetiese gedeelte in ode I 4 39% (52 uit 132 woorde) beslaan het, het dit 56% van ode I 7 uitgemaak (98 uit 176 woorde) en 84% (92 uit 110 woorde) van ode I 9. In odes I 11, I 18, II 3, II 11 en II 14²⁹⁸ het daar geen uitgangsituasie voorgekom nie en het die digter abrupt met sy raad begin. In hierdie ode III 8 is daar weer 'n uitgangsituasie alvorens die digter vanaf r. 13 met sy raad begin. Hier behels die paraenetiese gedeelte 49 uit die 116 woorde (43%).

Die speelse raaisel waarmee die digter sy geëerde gas in rr. 1-5 konfronteer, blyk reeds uit die antitese tussen *caelebs* en die beklemtoonde hiperbaton (eerste en laaste woord in reël) *Martiis ... kalendis* in r. 1. Wat kan die verband wees tussen 'n oujongkêrel en die 1e Maart waarop die *Matronalia*, 'n vrouefees ter herdenking van die wyding van 'n tempel op die Esquilynse heuwel aan *Juno Lucina* gevier is?²⁹⁹ Alhoewel moontlik *metri causa* val die anastrophê van *quid* in r. 1 op. In *caelebs quid* kom alliterasie voor. Tekenend van die raaiselagtigheid is ook die

indirekte vrae *quid agam* (r. 1) en *quid velint* (r. 2) wat beide voor die hoofwerkwoord *miraris* (r. 3) geplaas is. Deur die herhaling van *quid* word die indirekte vrae by wyse van 'n anafoor gestel en verkry sodoende groter klem. Moontlik dui die ligte enjambement tussen rr. 2-3, gedra deur die hiperbaton *acerra ... plena* op die klomp dinge wat vir dié besondere dag in gereedheid gebring moes word. Die spanning, aldus Syndikus, word verhoog deur die leser aan 'n lyntjie te hou totdat Horatius eers in r. 6 begin om die oplossing van die raaisel te verskaf.³⁰⁰ Volgens Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 298, wys beide *flores* (r. 2) sowel as die kissie vol wierook in rr. 2-3 (*acerra turis / plena*) en die houtskool op die altaar van varsgespitte sooie in rr. 3-4 (*carbo ... vivo*) op die voorbereiding van offerandes. Die digter maak dus hier van die stylfiguur *emphasis* gebruik deur met die betrokke woorde op die offerandes te sinspeel. Gordon Williams, *op. cit.*, p. 104, wys daarop dat die digter doelbewus raaiselagtig te werk gaan waar hy na die voorbereidings vir die offerhandelinge verwys. Williams sê in dié verband: *Horace's actions are neatly ambiguous: the flowers*³⁰¹ *and the incense would suit the Matronalia. The home-made altar of freshly cut turf is his own ...*³⁰² *Caespite* is 'n sinekdogee (*pars pro toto*) aangesien die sooie waarmee die altaar gebou is in plaas van die altaar self genoem word, terwyl *vivo* wat in sy oorspronklike betekenis slegs op lewende wesens betrekking het hier metafories in die betekenis "vars" aangewend word.³⁰³

Plegtig word Maecenas in r. 5 by wyse van *antonomasia* aangespreek voordat die oplossing vir die raaiselagtigheid in rr. 6-8 gebied word. Die sterk beklemtoonde posisie van *Docte* voor in r. 5 is opvallend. Volgens Fraenkel, *op. cit.*, p. 222, het *sermones* hier die betekenis van diskussies oor geleerde onderwerpe.³⁰⁴

Utriusque linguae verwys natuurlik na beide Grieks en Latyn.

By wyse van die *antonomasia* hier in r. 5 word daar dus op besondere wyse verwys na die geleerdheid van Maecenas. Fraenkel, *ibid.*, vind in die eerste 5 reëls humor wat daarin geleë is dat die digter reken die raaiselagtigheid van die eerste vier reëls vereis iemand met die kundigheid van Maecenas om opgelos te word.

Deur *voveram* op die beklemtoonde posisie voor in r. 6 saam met *Libero* voor in r. 7 word die plegtige gelofte wat die digter na sy noue ontkoming afgelê het, beklemtoon.³⁰⁵ Syndikus, *op. cit.*, pp. 104-105, wys op die komiese antitese tussen die verhewe aanspreekvorm in r. 5 en die voor-die-hand-liggende oplossing van die raaisel in rr. 6-8. Nadat hy *ibid.*, p. 105 gesê het dat die ligter stemming van die eerste reëls deur *dulcis epulas* en *album* in r. 6³⁰⁶ voortgesit word, merk hy in verband met *prope funeratus* in r. 7 op: *Diese derbe Wortwahl bei Horaz zeigt ein kraftvolles Loslösen, nicht ein gefühlvolles Nachzittern der Angst an, wie man gemeint hat.*³⁰⁷ Ek gaan met Syndikus akkoord dat daar 'n kragtige gevoel in *prope funeratus* opgesluit lê. Tog reken ek in teenstelling met hom dat daar meteen 'n herinnering aan die dood en aan die onsekerheid van die menslike bestaan in hierdie woorde vervat is. Commager begryp dit ook so: *The warning of death is nowhere explicit, but it is latent in the occasion itself, for the banquet to which Horace invites Maecenas takes place on the anniversary of Horace's narrow escape from a falling tree.*³⁰⁸ Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 299, wys daarop dat die kru *prope funeratus* die gedagte aan die dood op 'n veel meer sinuiglik waarneembare wyse onder die leser se aandag bring as wat die geval met *mortuus* sou gewees het. Volgens Syndikus, *op. cit.*, pp. 105-106, herinner hierdie kras uitdrukking, na die humor in

die eerste 5 reëls, aan die skokeffek van die *Pallida Mors* in ode I 4, 13. Myns insiens is daar nog opvallende ooreenkomste tussen *prope funeratus* hier en *Pallida Mors* in ode I 4, 13. In beide gevalle word die woorde onverwags met 'n skokeffek aangewend. Waar *Pallida Mors* in ode I 4 onverwags na 'n lentetoneel voorkom, kom *prope funeratus* hier voor na 'n humoristiese gedeelte. Die digter stel hom in hierdie ode ten doel om Maecenas te oorreed om hom vir 'n tydjie los te maak van sy drukkende werkslas en kommer oor staatsake. Dit sou dus onvanpas wees om hom soos die geval was met Sestius in ode I 4, 13 direk met die gevaar van die dood te konfronteer en daarom doen hy dit op albei plekke op kunstige, indirekte wyse. Moontlik is dit ook die rede waarom die digter in hierdie ode, anders as in die ander gedigte wat hierbo bespreek is, die uitgangsituasie op homself van toepassing maak. Aldus vermy hy die indruk dat hy van plan is om aan Maecenas raad te gee. 'n Spesiale effek word ook deur die digter verkry deur die antitese tussen *Libero*, beskermgod van die digters en *prope funeratus* wat albei in r. 7 op die mees beklemtoonde plekke voorkom. Die *Thes. L.L., op. cit.,* vol. VI (1), c. 1583, dui slegs hierdie ode as bewysplaas aan vir die gebruik van *funeratus* met die betekenis van "doodmaak" (*i.q. occidere, necare*). In die *Oxford Latin Dictionary, fasc. III, p. 747*, en in *Lewis and Short, op. cit., p. 794*, word Petronius 129, 1 ook as 'n bewysplaas van hierdie verlede deelwoord in die sin waarin dit in hierdie ode aangewend word, aangedui. Petronius is egter 'n skrywer van 'n later datum as Horatius en daarom kan ons aanvaar dat *funeratus* in die sin wat die ode-digter dit hier aanwend 'n neologisme is. Ten slotte, voor ons afstap van die tweede strofe van hierdie ode, val ook die alliterasie tussen *epulas et* (r. 6) en die hiperbaton *album ... caprum* (rr. 6-7) op.

Die vermoede dat *prope funeratus* 'n waarskuwingselement bevat, word myns insiens bevestig deur die beklemtoonde posisie van *Hic dies* aan die begin van r. 9. Hierdie woorde verkry nog verdere klem by wyse van personifikasie deurdat dit die onderwerp van *dimovebit* is.³⁰⁹ Die vermelding van die dood en die beklemtoning van die huidige dag wat daarop volg, roep, getrou aan die Horatiane behandeling van die *carpe diem*-tema, assosiasies met wyn op. In rr. 10-12 word die gehalte van die beleë wyn dan ook sterk onder die aandag van die leser gebring. Die *c*- en *t*-konsonante in r. 10 kon moontlik bedoel gewees het as uitbeelding van die moeilikheid om die prop wat vas sit, los te kry. Deur die metafore *institutae* en *bibere* word *amphorae* gepersonifiseer en aldus sterk onder Maecenas se aandag gebring.³¹⁰ Horatius verwys in r. 11 na die gebruik om wyn in die *apotheca*, wat gewoonlik bokant die vuurmaakplekke van die baddens gebou was, te plaas sodat dit as gevolg van die rook gouer kon verouder. Die hiperboliese *Consule Tullo* in r. 12 plaas die wyn, draer van lewensvreugde, nog sterker in die kalklig.³¹¹

Die imperatief in r. 13 lei die paraenetiese gedeelte van hierdie ode in.³¹² Fraenkel, *op. cit.*, p. 222, wys daarop dat die digter die naam Maecenas in die vokatief doelbewus van die humoristiese aanvangsgedeelte van die ode weggehou het en dit eers hier in r. 13 waar die paraenetiese deel begin op 'n baie effektiewe plek inspan. Fraenkel, *ibid.*, vervolg dat hierdie tegniek om in die begin van 'n gedig 'n aanspreekvorm te gebruik maar die naam van die aangesprokene eers heelwat later te noem, reeds deur die vroegste Griekse liriese digters toegepas is. Volgens Fraenkel gebruik Horatius hierdie tegniek onder andere ook in ode III 29 en aan die begin van *Epistula* I 1. In beide laasgenoemde gevalle

is dit weer Maecenas wat aangespreek word. Ons kom dus tot die gevolgtrekking dat Horatius hierdie metode onder andere gebruik waar hy besondere eer aan iemand wil betoon deur die spanning van onsekerheid te laat opbou. *Cyathos* is 'n vorm van metonimie aangesien die maatlepels in plaas van die wynbekers wat immers bedoel word, genoem word.³¹³ Die moontlikheid is nie uitgesluit dat die digter die gresistiese genitief in *amici sospitis* (rr. 13-14) in plaas van die datief wat ons sou verwag³¹⁴ doelbewus by wyse van *emphasis* aangewend het om te verwys na Maecenas se kennis van die Griekse kultuur nie. Die hiperboliese *centum* (r. 14),³¹⁵ die imperatiewe *sume* (r. 13) en *perfer* (r. 15) sowel as die treffende personifikasie wat die metaforiese *vigiles*³¹⁶ ("hou die lampe wakend!") aan *lucernas* verleen, laat 'n soort dringendheid in die aanbeveling aan Maecenas blyk wat kenmerkend is van die paraenetiese gedeeltes van die *carpe diem*-tema soos behandel deur Horatius.³¹⁷

Uit die *procul ... ira* in rr. 15-16 wat asindeties met die vorige sin verbind is (= *dog ...*), maak Kiessling-Heinze die afleiding dat daar buiten Maecenas en Horatius ook nog ander gaste by die feesmaal teenwoordig was.³¹⁸ Gordon Williams, *op. cit.*, pp. 103-106, maak myns insiens egter 'n raak opmerking waar hy sê dat Latynse digters dikwels die uiterlike, oorgelewerde vorme byvoorbeeld van *simposium*-gedigte gebruik het sonder dat die inhoud daarvan altyd, soos in die geval van hul Griekse voorgangers, werklik dié van *simposium*-gedigte was. In verband met *clamor ... ira* in hierdie gedig sê Williams onder andere: *The picture Horace presents is of himself and Maecenas quietly and intimately drinking together the whole night through. It would seem that Horace has taken two conventional characteristics of such parties,*

and assures his friend that one distasteful characteristic (drunken rowdiness) will be absent, but that the other (prolongation till dawn) will be observed.³¹⁹ *Clamor et ira* wat heel moontlik 'n hendiadis is, word dus, volgens Williams, as deel van die topiek van 'n *simposium*-gedig ingespan sonder dat hier van 'n werklike uitnodiging na 'n werklike fees sprake is. Dit sou dus gevaarlik wees om uit hierdie woorde af te lei dat daar noodwendig ander gaste teenwoordig was. Nie alleen dien rr. 15-16 met die sterk beklemtoonde *imperativus futuri esto* aan die einde van r. 15 hier om dit sterk onder Maecenas se aandag te bring dat daar tog matigheid (omdat hulle + 'n halwe dag aan die *centum cyathos* sal bestee) gehandhaaf sal word nie, maar hierdie reëls dien ook as effektiewe skakel met die volgende sin (r. 17 vv.) waar dit gaan oor die politieke kwellinge in die stad wat moontlik selfs in lawaai en rusies kan ontaard. Ondanks die talle indrukwekkende middele in hierdie strofe slaag Horatius daarin om 'n byna natuurlike volgorde in sy sin te bewaar wat mooi aanpas (πρέπον) by die gedagte vanaf *procul*.

Soos die vorige sin (r. 13 vv.) word ook r. 17 met 'n imperatief (*mitte*) ingelei. Nie alleen is die gebruik van *super* in plaas van *de* + ablatief hier hoogs uitsonderlik en digterlik nie,³²⁰ maar dit gee die indruk van Maecenas wat in bevel is oor die stad. In rr. 18-24 word die stand van sake op die gevaarpunte van die Ryk genoem. Alhoewel die volke wat in hierdie reëls genoem word volgens die digter in daardie stadium geen wesentlike gevaar meer vir die ryk ingehou het nie,³²¹ is bloot die noem van hierdie volke afdoende bewys daarvoor dat die *carpe diem*-raad van Horatius nie blote ontvlugting van die werklikheid behels het nie, want Maecenas word hier juis met die bron van sy kwellinge gekonfronteer.

Syndikus, *op. cit.*, p. 108, merk in diê verband op dat die digter se uitnodiging aan Maecenas tot 'n aangename en ontspanne atmosfeer, slegs moontlik kon wees indien hy die huidige probleme van sy geëerde gas deeglik in aanmerking geneem het. Wat die styl van hierdie rr. 18-24 betref, maak Fraenkel, *op. cit.*, p. 223, nota 1, myns insiens 'n baie belangrike opmerking met die woorde: *The four independent clauses, following one another ἀσυνδῆτως with almost strict parallelism (occidit ... Cotisonis agmen, Medus ... sibi ... dissidet ..., servit ... Cantaber ..., iam Scythae ... meditantur ... cedere campis), give the impression of a long chain of successes.* Ibid. bring Fraenkel die asindetiese skakeling van die kôla hier in verband met rr. 9-16 van ode III 18 waar met klem melding gemaak word van die oorvloedige vrede wat die god Faunus skenk, sowel as met ode IV 11, 6-12, waar die feestelike luister en heen-en-weer geskarrel in die huishouding ter voorbereiding van Maecenas se verjaarsdag beskrywe word. Met hierdie kolonstruktuur word dus telkens baie gesê in min woorde sodat die leser oorstelp word.³²² Ter aansluiting hierby sê Atkins, *op. cit.*, p. 226, met verwysing na asindeton soos deur ps.-Longinus 19, 1 behandel onder andere: *The essence of such breaks ... is said to be the suggestion of an impassioned disorder and emphasis that strike the minds of the hearers (or readers) as with a swift succession of blows, while betokening a disturbance of soul on the part of the speaker.* Die vraag waarop die digter wou sinspeel met hierdie *amplificatio per congeriem*³²³ waar die verslane volkere asindeties ingeryk word, word myns insiens bevredigend deur Esser, *op. cit.*, p. 11, beantwoord waar hy sê: *Meist werden die Völker unter Hinweis auf die Weite des römischen Reiches genannt, um die Tüchtigkeit des Augustus zu unterstreichen.*³²⁴ Hier kom dus 'n lofrede op die *pax Augusta*

voor wat die digter intens aangryp en beswaarlik in woorde uitgedruk kan word. Fraenkel, *op. cit.*, p. 223, som dit mooi op met die woorde: *So the convivial poem grows imperceptibly into a carmen civile and, while setting Maecenas' mind at ease, it extolls the pax Augusta.*

Die onderdanigheid van die *Cantaber* blyk nie alleen deur die beklemtoonde posisie van *servit* voor in r. 21 nie, maar word sterk beklemtoon deur die *amplificatio in ipso rei nomine* (Quint., I.O., VIII 4, 1 vv.) in *domitus* ("makgemaak"). Treffend is ook die grafiese hiperbaton in *sera ... catena* met die makgemaakte (vyand) verteenwoordig deur *domitus* daartussen. In *laxo ... arcu* (r. 23) gebruik die digter die kragtige stylfiguur *emphasis* om te beklemtoon dat die Skithe nie meer begerig is om te veg nie. In *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 1045, word die letterlike betekenis van *laxus* aangegee as *wide, loose, open; spacious, roomy*. Die gebruik van die woord hier met *arcus* in die sin van 'n boog wat nie gespan is nie, is dus metafories. Die vyf harde keelklanke in 16 lettergrepe in rr. 23-24 kon moontlik ten doel gehad het om die leser te laat aanvoel hoe die Skithe vassteek omdat hulle nie meer wil veg nie. Opvallend in dié opsig is die alliterasie in *cedere campis* (r. 24). Die aanbeveling van die digter aan Maecenas, dat hy naamlik nie bekommerd moet wees dat die volk op enige manier swaarkry nie, word onderstreep deur die treffende *neglegens* aan die begin van r. 25 sowel as deur die metaforiese *parce* aan die begin van r. 26.³²⁵ Die alliterasies tussen *neglegens*, *ne* (r. 25) en *parce privatus* (r. 26) dien heel moontlik om die onderskeie gedagtes in te hamer. Die imperatiewe (kragtige werkwoordvorms) in rr. 26-28 (*parce cape, linque*) waarvan *parce* en *linque* nog spesiale klem verkry as eerste woorde in hul onder-

skeie reëls, herinner aan dié in rr. 13 en 17 en dra so by tot die eenheid van die gedig. In rr. 27-28 word die *carpe diem*-tema by wyse van twee *γνώμη* -*sententiae*³²⁶ weergegee as die digter Maecenas aanbeveel om die gawes van die huidige uur vrolik aan te neem en ernstige sake te laat vaar. Williams, *op. cit.*, p. 763, wys daarop dat Horatius hier in sy gebruik van die imperatiewe, net soos Vergilius wanneer hy 'n sin uit drie parallelle elemente saamstel, varieer. Hier word die eerste twee imperatiewe deur *et* verbind terwyl die derde een by wyse van asindeton by die vorige twee gevoeg word.

Wat die sinskonstruksie betref, merk ons dat die eerste 8 reëls van hierdie ode uit een lang sin bestaan. Die volgende vier reëls (rr. 9-12) vorm 'n sin op hul eie, terwyl rr. 13-16 uit twee sinne bestaan waarvan die laaste een (rr. 15-16) asindeties by die vorige sin gevoeg is. Vanaf rr. 17-24 word vyf sinne asindeties verbind, en in rr. 25-28 vind ons weer twee sinne waarvan die laaste een, soos in rr. 13-16 hierbo, asindeties by die vorige een gevoeg is. Die spanningslyn soos deur die styl en inhoud van die ode weerspieël, toon 'n merkwaardige ooreenkoms (*πρέπον*) met die sinskonstruksie deurdat die sinskonstruksie korter (kragtiger) word namate die stylvlak meer pateties raak en 'n meer uitgerekte, periodiese struktuur vertoon waar dit aan intense emosionaliteit ontbreek.

In *De Oratore* II 216-290 word die humor by retore deur Caesar behandel. Uit die woorde *leve ... est totum hoc risum movere* wat hier voorkom, maak Drijepondt, *op. cit.*, p. 60, myns insiens tereg die gevolgtrekking dat die paslike styl vir humor die eenvoudige styl is. In rr. 1-8 van hierdie ode is daar, soos hierbo

aangetoon, ongetwyfeld van speelse humor sprake. Die voorbereidings tot die offerande, die plegtige aanspreking van Maecenas by wyse van *antonomasia* sowel as die antiteses tussen *caelebs* en *Martiis ... kalendis* (r. 1) en *Libero* en *prope funeratus* (r. 7), die anafoor van *quid* (rr. 1-2), die *emphasis* in rr. 2-4 ensovoorts verhinder ons egter myns insiens om die styl in hierdie reëls bloot as eenvoudig af te maak. Ons tref dus hier, ten spyte van die humor, 'n soort verhewe stylvlak aan. Met die patetiese *prope funeratus* aan die einde van hierdie eerste lang sin is daar ook nog 'n styging in stylvlak merkbaar. Hierna is daar 'n effens dalende *varietas* in rr. 9-16 merkbaar. Stilisties ontbreek die egter hier nie aan intensiteit waar die digter van nadruklike stylfigure (personifikasies, hiperbole ensovoorts) gebruik maak om die gehalte van die wyn en die aanbeveling om te ontspan sterk onder die aandag van Maecenas bring nie. Vanaf rr. 17-24 is daar weer 'n stygende *varietas* waar die digter ontroerd raak wanneer hy by wyse van *amplificatio* op asindetiese wyse die *pax Augusta* besing. In rr. 25-28 is daar 'n effens dalende *varietas*. Nogtans beklemtoon die digter sy vermaning aan Maecenas om die gawes van die huidige uur aan te gryp by wyse van twee *sententiae*.

Buiten die struktuurbeginsel van variasie in stylniveau is die struktuurpatroon wat Williams in verband met hierdie ode aantoon, van belang. Hiervolgens is hierdie ode een van die groep odes van Horatius wat uit 'n ongelyke aantal strofes bestaan en waarvan die middelste een (hier rr. 13-16) dien om die boonste drie (rr. 1-12) en die onderste drie (rr. 17-28) te verbind. Williams beskryf die struktuur van hierdie ode as volg: *In iii. 8 the stanza 13-16 (to which the vocative is postponed) constitutes the poet as arbiter bibendi and links the autobiographical opening (1-12) to the exhortation to Maecenas (17-28) ...*³²⁷

2.10 ODE III 29 (TYRRHENA REGUM)

Volgens Fraenkel, *op. cit.*, pp. 228-229, dien hierdie ode wat Hommel bestempel as *ein Gedicht das zum Grössten gehört, was der Dichter geschaffen hat*,³²⁸ as afsluiting van die eerste ode-bundel. Die epiloog (ode III 30) word volgens Fraenkel apart van die geheelinhoud behandel. Myns insiens sou dit gepas wees om hierdie ode III 29, wat integraal deel van die geheel van die bundel uitmaak as epiloog te beskou en ode III 30 as 'n *postscriptum*. Net soos die eerste ode van die bundel word hierdie ode ook aan Maecenas gerig. Die komposisie van die ode-bundel as geheel vertoon dus ongeveer die struktuurpatroon van ringkomposisie. Die verband tussen hierdie ode en ode I 1 word mooi deur Syndikus, *op. cit.*, p. 250 geskets waar hy sê: *Maecenas' Name sollte gegen Ende des Werkes noch einmal bedeutsam aufklingen. Diese Absicht führte wohl auch zum feierlichen Ton der Anrede, die mit ihrer Erinnerung an Maecenas' Abkunft von etruskischen Königen so sehr an den ersten Vers der ganzen Odensammlung denken lässt.*³²⁹

*Wie ein strahlendes Juwel, ein kunstvoll prangendes Geschmeide, steht die erste Strophe am Eingang des Gedichts. Keine andere Ode setzt ähnlich leuchtend, ähnlich festlich-heiter, ähnlich süß und lockend ein.*³³⁰ Met hierdie woorde word die eerste strofe van dié gedig deur Pöschl, *op. cit.*, p. 205, beskrywe. Volgens hom, *ibid.*, verleen die stilisties kosbare enallagê in *Tyrrhena*,³³¹ die verhewe woord *progenies*³³² en die sonore lange-klanke 'n besondere verhewenheid aan die aanspreking (r. 1) wat hier in die vorm van *anonomasia* voorkom. Soos die geval was in ode III 8 en *Epistula* I 1 gebruik die digter ook hier die tegniek

om in 'n gedig waarin iemand direk aangespreek word die naam van die aangesprokene eers later (hier in die derde reël) te noem. Aangesien die digter hierdie tegniek in al drie genoemde gevalle in verband met Augustus aanwend, kan ons aanneem dat hy dit gebruik om eer aan iemand te bewys.³³³

Syndikus, *op. cit.*, p. 251, wys daarop dat die toon van die gedig warmer en vriendeliker word wanneer die gawes van die fees in rr. 2-4 genoem word. Volgens Syndikus, *ibid.*, is die voornaamwoorde *tibi* (r. 1) en *tuis* (r. 4) kenmerkend van hierdie warmer, gevoelvoller toon. Hierdie voornaamwoorde tesame met *te* in r. 5 herinner tewens ook aan himniese (godsdiensstige liriek) styl.³³⁴ Met *non ante verso* (r. 2) toon die digter by wyse van *emphasis* aan dat die wyn spesiaal onaangeraak vir Maecenas³³⁵ gebêre is. *Verso ... cado* is 'n grafiese hiperbaton waarin die leser kan sien hoe die wyn uit die *cadus* moet kom. Pöschl, *op. cit.*, p. 207, wys op die kunstige effek wat die digter verkry deur die plasing van *Maecenas* tussen *flore* en *rosarum*.³³⁶ Die leser kan naamlik sien hoe Maecenas deur bloeisel omgewe word. Alhoewel moontlik bloot *metri causa* gebruik die digter in *flore* (r. 3) 'n sinekdogee (*singularis pro plurali*). In die hiperbaton *tuis ... capillis* met *balanus* daartussen kan die leser volgens hom, *ibid.*, sien hoe die salfolie die hare indring.³³⁷ Die enjambement na die tweede strofe toe is heel moontlik sprekend van die emosie van vriendskap. Na hierdie kort uitgangsituasie (rr. 1-5) bestaande uit 23 van die 296 woorde van die ode in geheel (dit wil sê 7,4%) begin die digter met sy paraenese.

Die *synaloephae* in *iām dūd(um) apūd m(e) ēst* (r. 5) wat amper so min *caesurae* bevat as *fāstīdīōsām* wat ons in r. 9 sal aantref, is heel moontlik sketsend van die digter se ongeduld om sy vriend

weer te sien. Van die paraenetiese *eripe te morae* (r. 5)³³⁸

sê Pöschl, *op. cit.*, p. 207: *Die Mahnung eripe te morae ist ganz wörtlich gemeint: Maecenas soll nicht länger säumen, soll sich aufraffen und kommen. Doch wird damit auf ein Motiv angespielt, das für das ganze Gedicht von Bedeutung ist: die Aufforderung, nichts zu verschieben: carpe diem quam minimum credula postero ... Der Kernsatz der Ode quod adest memento componere aequos ist hier schon vorbereitet.*³³⁹ Ook Syndikus,

op. cit., p. 251, sien in die dringende raadgewings (rr. 5-12) wat by wyse van *sunōnumia* positief en negatief gestel word 'n uitdrukking van die *carpe diem*-gedagte waar hy in dié verband sê: *Die Dringlichkeit der Aufforderung ... rührt aber auch von seiner Überzeugung her, dass im Zögern und Hinausschieben die Lebenszeit nutzlos verrinnt, die dem Menschen gegeben ist.*³⁴⁰

Page, *op. cit.*, p. 322, vertaal *ne semper ... contempleris* myns insiens heel gepas met: *be not ever gazing wistfully at*,³⁴¹ en dus: *stop gaze wistfully at*, waaruit die verlangende getuur van Maecenas na dié by uitstek heerlike platteland mooi na vore kom. Hieruit blyk ook die pregnante gebruik van die werkwoord *contempleris* hier. Volgens Pöschl, *op. cit.*, p. 208, verleen die inspelning in die hiperbaton *Telegoni ... parricidae* (r. 8) op Telegonus, die seun van Ulysses en Circe, wat sy eie vader in Ithaca gedood het sonder om te weet dat dit sy vader was, en wat later Tusculum gestig het,³⁴² 'n sombere toon aan hierdie reël. Myns insiens gaan Pöschl hier egter te ver en ek verkies die standpunt van Syndikus, *op. cit.*, p. 252, in dié verband, waar hy sê: *Solche griechischen Namen verschaffen dem lateinischen Gedicht ... Glanz ...* Die digter wou dus myns insiens bloot die heuwels op luisterryke wyse met 'n perifrasedeskrywing. Ten

slotte in hierdie tweede strofe verdien die alliterasie in *est: eripe* (r. 5) - alhoewel verduister deur *synaloepha* en die hoof-caesura - *semper* (r. 2) wat ἀπό κοινοῦ bedoel is by beide *udum* en *contempleris*, die *paronomasia* in *iamdudum ... udum* (rr. 5-6) en die polisindetiese *et ... et* (rr. 6-7) vermelding. Laasgenoemde polisindeton is moontlik deur die digter bedoel om die weidse heerlikheid van die landstreek te laat voel.

In verband met die sterk beklemtoonde byvoeglike naamwoord *fastidiosam* aan die begin van r. 9 waaroor deur die *Oxford Latin Dictionary*, fasc. III, p. 678, met verwysing na hierdie spesifieke ode die betekenis *wearisome, nauseating* aangegee word, merk Pöschl, *op. cit.*, p. 211, tereg op dat ons hier 'n geval in die eerste halfreël van die hendecasyllabi in dié ode het waar die vyf lettergrepe sonder 'n *caesura* op mekaar volg, iets wat die aandag van die fyn luisterende toehoorder of leser moet trek. Die oorwegend lang lettergrepe van dié woord³⁴³ (*fāstīdiōsām*) dra myns insiens aldus die satheid wat deur oorfloed (*copiam*) veroorsaak word nog meer effektief oor. *Fastidiosam* is dus ook 'n metonimie (*effectus pro causa*) wat hier nadruklik op die styl inwerk.³⁴⁴ Alhoewel deur die versmaat genoodsaak, verkry die digter 'n kunstige grafiese newe-effek met die hiperbaton *fastidiosam ... copiam* en *desere* daartussen deurdat die leser kan sien hoe Maecenas die satmakende oorfloed moet verlaat. *Desere* (r. 9) en *omitte* (r. 11) sluit by wyse van *sunōnumia* by *eripe te* (r. 5) aan. Deur hierdie herhaling word die gemeenskaplike gedagte telkens ingehamer. Nie alleen word die *turris Maecenatiana* op die Esquilynse heuwel by wyse van die perifrasede in *molem ... arduis* (r. 10) beskrywe nie, maar daar spreek 'n dringendheid uit

die asindetiese koppeling tussen die positiewe bevel in rr. 9-10 en die negatiewe een in rr. 11-12. Opvallend is ook die variasie by wyse van *sunônumia* op die negatiewe doelsin *ne ... contempleris* in *omitte mirari* (rr. 6-7). Die hiperbaton waarvan beide *beatae* en *Romae* weens hul posisies aan die einde van hul reëls sterk beklemtoon word, skep by wyse van 'n grafiese hiperbaton die beeld van 'n stad wat uiterlik mooi en welvarend (*beatae*) is, maar innerlik vol weelde, rook en lawaai. Hierdie relatiwiteit van Rome se grootheid word sterk onder die leser se aandag gebring deur die polisindeton (*et ... -que*) in r. 12. Die volop antiteses in woorde in hierdie derde strofe is opvallend, naamlik tussen *fastidiosam* (sleg) en *copiam* (goed) in r. 9, tussen *beatae* (goed) en *fumum* (sleg) en tussen *opes* (goed) en *strepitum* (sleg). Dit is asof die digter met hierdie antiteses doelbewus die sterk beklemtoonde *fastidiosam* aan die begin van die strofe stilisties probeer teenwerk.

Skerp is die antitese (gedagtefiguur) tussen rr. 9 en 10 enersyds en rr. 13 en 14 andersyds. Teenoor die satheid van oorvloed in r. 9 staan die aangename afwisseling (*gratae ... vices*) in r. 13. Waar die digter in r. 10 na die *turris Maecenatiana* verwys, laat hy sy ryk vriend in r. 14 afdaal na sy eie beskeie woning (*parvo sub lare*). In r. 14 staan *mundaeque* en *pauperum* onderskeidelik aan die begin en einde van die versreël sterk beklemtoon.³⁴⁵ Aangrypend is die effek van die metonimiese *parvo sub lare*³⁴⁶ waardeur klem gelê word op die nederige huisie van die digter. Hier is geen sprake van die weelderige muurtapiserieë (*aulaea*) (of selfs baldakyn), spreie (*ostro*) soos in die huise van die rykes nie. Die anastrophê in *parvo ... lare* is myns insiens bloot *metri causa* aangesien die plasing van *sub*

voor *parvo* die *caesura* in gedrang sou bring.³⁴⁷ Die uitstaande stilistiese kenmerk van hierdie vierde strofe is die twee *sententiae*, naamlik *plerumque ... vices* (r. 13) en *mundaeque ... frontem* (rr. 14-16). Die eerste *sententia* kry slaankrag deur die *brachylogia* wat uit die ellips van *fuere* (gnomiese *perfectum* soos *explicuere*³⁴⁸) voortspruit. Die tweede *sententia* presiseer die eerste een en vertoon 'n *varietas* in woordrykdom teenoor die eerste een. Om die tweede *sententia* as sulks te aanvaar, moet daar dan nog woorde weggelaat word, naamlik *parvo* - *pauperum* (r. 14) en *sine* - *ostro* (r. 15), soos by *carpe diem* gewoonlik *quam* - *postero* weggelaat word, anders sou dit te lank vir 'n *sententia* wees. Hierdie tweede *sententia* verkry ook groot trefkrag deur die personifikasie van *cenae* as gevolg van die metaforiese *explicuere*.³⁴⁹ Met die metonimiese (*causa pro effectu*) *sollicitam* in die hiperbaton *sollicitam ... frontem* waarvan beide dele sterk beklemtoon staan aan die begin en einde van r. 16 sluit die digter aan by een van die grondmotiewe in sy werke, naamlik dat weelde en oorvloed sorge meebring.³⁵⁰ *Frontem* hier in r. 16 is natuurlik 'n sinekdogee (*pars pro toto*). Van die γνῶμη - *sententiae* in hierdie rr. 13-16 sê Kiessling-Heinze, op. cit., p. 377, onder andere: *die Gnome begründet die vorhergehenden Imperative; ... sollicitam frontem bringt ein neues Moment, das die folgenden Strophen vorbereitet und durch sollicitus times v. 26 wieder aufgenommen wird.*³⁵¹ In aansluiting hierby sê Pöschl, op. cit., pp. 211-212, dat die eerste deel van die ode met sy uitnodiging aan Maecenas deur hierdie *sententiae* in rr. 13-16 afgesluit word.

Vanaf r. 17 is die gedig besig om 'n nuwe, groter dimensie aan te neem. Volgens Pöschl, op. cit., p. 212, is dit met dié doel voor

oë dat die digter die sterrebeelde in rr. 17-20 aanwend. Laasgenoemde laat hom as volg hieroor uit: *und hierin liegt die Bedeutung der Strophe für die Gesamtstruktur, die Öffnung einer neuen Dimension vorzubereiten, die Ausweitung des Gedichtes, die sich im Folgenden vollzieht. Die Strophe atmet kosmische Weite.*³⁵² Drijepondt, *op. cit.*, p. 108, verwys na 'n artikel van Quadlbauer³⁵³ waarin gesê word dat die meteorologie tradisioneel 'n verhewe onderwerp was. Die noem van die sterrebeelde verleen dus ook 'n verhewenheid aan die styl. Opvallend is die *antonomasia* vir Cepheus³⁵⁴ sowel as die antitese tussen *clarus* en *occultum* wat teen mekaar bots en geplaas is soos 'n oksumōron in r. 17. Ook tussen *occultum* en *ignem* is daar 'n bedekte antitese. Die *amplificatio per incrementum* (Quint., *I.O.*, VIII 4, 3-9) in rr. 17-19 word mooi deur Pöschl, *op. cit.*, p. 213, uitgelig waar hy sê: *Die Gewalt der Hitze ... steigert sich noch mehr im 'Wüten' (furit) des Procyon und im Rasen des 'wahnsinnigen' (vesani) Löwen.*³⁵⁵ Die vyfde en sesde strofes verkry nie alleen besondere klem deur die drievoudige *epanaphora* van *iam* waardeur hulle saamgesnoer word nie, maar treffend is ook die aangroeiende sinsnedes in hierdie strofes. Waar die eerste *iam* (r. 17) deur 16 lettergrepe gevolg word, vind ons 25 lettergrepe na *iam* in r. 18 en 41 lettergrepe na *iam* in r. 21. In die enargeïese prentjie in rr. 21-24 word die moë herder wat sy lomerige kudde met sy omvattende, as't ware omhelsende *sorge*, beskerm grafies deur die hiperbaton *pastor ... fessus* met *cum grege languido* daartussen voorgestel. In hierdie *enargeia* word die effek van die hitte baie indrukwekkend gemaak deur die polisindetiese *-que ... et ... -que* in rr. 22-23. In *horridi* het ons 'n voorbeeld van enallagê aangesien dit logies met *dumeta* en nie met *Silvani* verbind moet

word nie. Die vervlegting van *hiperbata* in r. 24 tussen *ripa* ... *taciturna* en *vagis* ... *ventis* is myns insiens suiwer *metri causa* aangebring alhoewel daar iets van 'n antitese in te sien is. In *vagis* ... *ventis* gebruik die digter 'n *paronomasia* terwyl die twee v-klanke heel moontlik onomatopeïes is vir die evokasie van 'n sagte windjie. In die personifikasie van *ripa* in r. 24 deur die metafore *caretque* en *taciturna*³⁵⁶ word beklemtoon dat geen windgeluid te hore is nie. Myns insiens sou dit nie bevredigend wees om die meteorologiese oorsaak van die uitmergelende somerhitte en die herderstoneeltjie in rr. 17-24 en die verband daarvan met die res van die gedig bloot letterlik te verklaar in die sin dat dit die tyd van die jaar is wat mens en dier na die koeler, skaduryker platteland lok nie. Daar is myns insiens ook nog 'n dieper analoë verband wat die digter lê tussen die stadsgevoel en staatskwellinge enersyds en die hitte wat die herder en sy skape moet verduur andersyds. Beide het 'n tydperk van verkwikking nodig. Die asindetiese skakeling tussen rr. 24 en 25 onderstreep myns insiens hierdie sienswyse omdat daar in rr. 25-28 juis sprake is van Maecenas se staatskwellinge.

Die adversatiewe aard van die reeds vermelde asindeton waardeur die sterk beklemtoonde *tu* aan die begin van r. 25 voorafgegaan word, wys op die antitese tussen hierdie sewende strofe met die voorafgaande een. Die *amplificatio per congeriem* (Quint., *I.O.*, VIII 4, 27) in r. 26 waar 'n hele drie terme met die betekenis van bekommernis byegevoeg word (*curas ... sollicitus times*) lê besonder sterk klem op Maecenas se kwellinge oor die stad. Die noem van die veraf volke in rr. 27-28 het myns insiens hier die doel om Maecenas op indirekte wyse te prys.³⁵⁷ Interessant is die variasie wat die digter gebruik by die noem van die volkere,

naamlik eers mense (*Seres*), dan 'n stad (*Bactra*) en dan 'n rivier (*Tanaïs*). Deur op digterlike wyse na Bactra waar Cyrus, die stigter van die Persiese monargie, eens regeer het, te verwys³⁵⁸ gebruik die digter 'n metonimie vir "Baktriërs". Digterlik is ook die metonimiese verwysing na die Skithe in *Tanaïsque* deurdat die Don-rivier in plaas van die inwoners genoem word. *Discors* (r. 28) is 'n enallagê, oorgedra vanaf die volk op die rivier, maar sonder om die volk daarby te noem. Weens die addisionele moeilikheid van begrip, is die aanwending van dié figuur hier des te indrukwekkender.

Die oordrewe vrees en kommer van Maecenas wat uit rr. 25-28 blyk, bewerk 'n natuurlike oorgang na die γνῶμη-sententia³⁵⁹ in rr. 29-32 wat sê dat die godheid in sy voorsienigheid³⁶⁰ die toekoms verskole hou en lag indien 'n sterfling hom meer as wat betaamlik is, kwel. Anders as in ode I 11 waar sterrewiggelary verbied word, gebruik die digter hier poëtiese en mitiese taal om die goddelike verbod op toekomskwellinge uit te wys. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 379, sê dit in die volgende woorde: *H. formuliert den Satz nicht philosophisch, sondern, wie namentlich ridet deutlich macht, in mythischer Einkleidung und wendet ihn, statt wie I 11, 1 gegen die Astrologie, gegen den Versucht des Menschengestes, aus eigener Kraft das Dunkel der Zukunft zu durchdringen,*³⁶¹ en Syndikus, *op. cit.*, p. 259, merk in dié verband op: *Horaz druckt seine Weisheit, dass dem Menschen die Zukunft verborgen ist ... in den Formen der griechischen Poesie aus: poetisch ist die Personifizierung des Naturgegebenes durch einen klugen Schöpfergott; ... poetisch ist auch das Bild des düsteren Nacht, die die Zukunft umhüllt.*³⁶² *Futuri temporis*

(r. 29) is myns insiens ἀπὸ κοῦφοῦ bedoel by beide *prudens* en die metaforiese *exitum*.³⁶³ In die sterk beklemtoonde byvoeglike naamwoord *caliginosa* het ons, soos die geval wat met *fastidiosam* in r. 9, 'n geval in die eerste halfreël van die hendecasyllabi in dié ode waar die vyf lettergrepe sonder 'n *caesura* op mekaar volg. Moontlik spreek hieruit iets van die donkerte van die nag. Deur die metonimieë *caliginosa* (*effectus pro causa*) en *nocte* (metonimie vir *tenebrae*) langs mekaar te plaas in r. 30 skep die digter 'n *amplificatio per congeriem* (Quint., I.O., VIII 4, 27) waardeur sy *sententia* nog meer beklemtoon word. Die metaforiese *premit*³⁶⁴ dra verder daartoe by om die gedagte van 'n geheimsinnigheid wat vir die mens ontoeganklik is treffend uit te druk. Skerp antiteties is die *deus / ridetque* (rr. 30-31) teenoor *mortalis ... / trepidat* (rr. 31-32) wat selfs 'n gevoel van verontwaardiging wek. Raak word die menslike gekwel oor die toekoms uitgedruk deur die werkwoord *trepidat* wat deur Lewis and Short, op. cit., p. 1895, vertaal word as: *to hurry with alarm, to bustle about anxiously, be in a state of confusion, agitation or trepidation*.

Van die γνῶμη-*sententia quod... aequos* (rr. 32-33)³⁶⁵ sê Syndikus, op. cit., p. 261, tereg dat dit die eerste helfte van die gedig (rr. 1-32) met die tweede helfte (rr. 33-64) verbind: *Diese Verse der Odenmitte - die genaue Mitte ist der auch inhaltlich zentrale Satz der Verse 32 f. - sind also gewissermassen das entscheidende Gelenkstück des Ganzen*.³⁶⁶ In hierdie kernsententia word die *carpe diem*-tema (*quod adest*) en die beginsel van ἀταραξία (*componere aequos*) bondig saamgevat. Van *cetera* (r. 33) wat asindeties met *quod ... aequos* verbind is en alles verteenwoordig

waarom die mens geen beheer het nie en dus antitetes teenoor
quod ... adest staan, sê Pöschl, *op. cit.*, p. 221: *Diese 'ändern
 Dinge' werden unter dem grossartigen Bild des Flusses gesehen.
 Er symbolisiert den unberechenbaren Wechsel, der die schicksal-
 haften Entwicklungen des ausserhalb unserer Macht Liegenden
 bestimmt.*³⁶⁷

Pragtig word die wispelturigheid van die *cetera*
 wat asindetes skakel met *componere aequos* deur die *parabolê /
 similitudo (per contrarium)*³⁶⁸ van die rivier in rr. 33-41 uit-
 gebeeld. By wyse van anafoor³⁶⁹ *nunc ... nunc* word die rivier
 voorgestel as nou rustig vloeiend (*cum pace*) in die middel van
 die rivierbedding en dan weer alles meesleurend in stormgeweld.
 Die polisindeton in r. 37 (*-que ... et ... et*) laat die leser
 dan ook aanvoel hoe alles deur die geweld van die rivier meege-
 sleur word. Uiteraars opvallend is ook die *varietas* in woordrykdom
 tussen *quod ... aequos* (rr. 32-33) en die *cetera* wat feitlik in
 twee volle strofes beskrywe word. In die opeenstapeling van die
i-klanke in rr. 38-41, vanaf die *litotês non sine tot amnis*, kan
 die gierende winde en die sonore *eggo* van die berge te midde van
 die stormgeweld gehoor word. Ek onderskryf die sienswyse van
 Pöschl, *op. cit.*, p. 222, waar hy die *synaloepha medi(o) alveo*
 en die *sinaphie*³⁷⁰ *Etrusc(um) / in mare* in rr. 34-36 uitlê as
 sketsend van die magtige vloei van die rivier. Die geweld van
 die storm blyk ook nog uit die enjambement tussen rr. 40-41, ge-
 dra deur die hiperbaton *quietos ... amnis*. Deur die metafore
fera en *inritat*³⁷¹ word die krag van personifikasie aan *diluvies*
 verleen. *Inritat* personifiseer ook *amnis*. Ons kan sien en
 hoor hoe storm en vloed soos woeste monsters die rustige strome
 oprui. Die patos blyk verder ook nog uit die sterk antitese
 tussen *diluvies* en *quietos* in r. 40 en die botsing tussen dié

twee woorde as gevolg van hul plasing wat na 'n oksumôron lyk. Buiten die metaforiese *clamore* (r. 39) wat aan die berge en woud die krag van personifikasie gee, val die toename in harde konsonante in rr. 36-37 (*nunc ... domos*) op, naamlik 21 hardes teenoor 5 sagtes. Myns insiens is dit onomatopeïes vir die toename in geweld. Vanaf rr. 33-41 gebruik die digter drie enargeïese beelde waarvan die laaste een meer gemik is op die geestesoor as op die geestesoog. Die drie saam is 'n skokkende voorstelling van die oormatige geweld waarmee mense van hul uiterlike goed beroof kan word.

Die geweld van die vloed loop hom met die asindeton as't ware te pletter teen die γνῶμη-sententia in rr. 41-43 waar die *carpe diem*-gedagte herhaal word. Dit is asof niks die mens kan ontsenu wat vrolik/opgewek (*laetus*) van dag tot dag (*in diem*) kan sê dat hy waarlik gelewe het nie. Pöschl, *op. cit.*, pp. 224-225, sê dan ook van hierdie *sententia*: *Dieses Wissen entrückt den Menschen dem raffenden Storm der Zeit und macht ihn selbstgenügsam und heiter.*³⁷² Selfs Jupiter wat by wyse van metonimie beskrywe word met *pater* staan magteloos teenoor die mens wat geleer het om sy lewe in te rig volgens die ongewisse tyd op hande. Opvallend is die alliterasie hier in *polum pater* (r. 44). Die oorwinende bevrydingsgeskal wat aangevoel kan word in die opeenstapeling van *i*-klinkers in rr. 42-43 laat hier by wyse van enjambement opnuut die woorde oor die end van die strofe (rr. 44-45) heen-vloei. Die antitese tussen *vel atra / nube* (rr. 43-44) en *vel sole puro* (r. 45) wat anafories³⁷³ verbind en chiasties geplaas word, herinner aan die wispelturigheid van die vloei van die rivier in rr. 34-41. Met hierdie antitese word daar natuurlik by wyse

van *emphasis* op die voor- en teëspoed in die lewe gesinspeel.

By wyse van 'n γνῶμη-*sententia* in rr. 45-48 gee die digter 'n godsdienstig-filosofiese rede vir *carpe diem*.³⁷⁴ Die personifikasie van *hora* (r. 48) deur die metaforiese *fugiens* en *verit* verleen 'n buitengewone mag aan die huidige uur wat net vir 'n vlietende tydjie sy gawes beskikbaar stel.³⁷⁵ Volgens Pöschl, *op. cit.*, p. 226, word die kerngedeelte van die gedig (rr. 17-48) hier op triomfantlike wyse afgesluit. Opvallend is die drievoudige sinonieme herhaling, naamlik *non ... inritum ... efficiet, neque diffinget* en *infectumque reddet*, wat die digter in rr. 45-47 gebruik om die gedagte dat die god dit wat verby is nie ongedaan sal maak nie in te hamer. Deur hierdie herhaling ontstaan 'n *amplificatio per congeriem* (Quint., *I.O.*, VIII 4, 27) wat nog groter trefkrag verleen. Die alliterasie in *est efficiet* in r. 46 val ook op.

Na die wispelturigheid van die *cetera* (r. 33) wat eers deur die parabolê van die rivierstroom en dan weer deur die onvoorspelbaarheid van die hemelvader se lotsbeskikking verder belig word, tree die wrede, grillerige godin Fortuna met 'n asindeton (en dus antitese met Jupiter in die voorgaande strofe) vanaf r. 49 self op die voorgrond. Die wispelturigheid van die godin word gereleveer deur die antitese tussen *saevo* en *laeta* sowel as die chiastiese vervlegting van hiperbata tussen *Fortuna ... laeta* (selfstandige naamwoord en byvoeglike naamwoord) en *saevo ... negotio* (byvoeglike naamwoord + selfstandige naamwoord) in r. 49 asook die botsende plasing van *saevo* en *laeta* wat aan 'n oksumôron laat dink. In die *paronomasia ludum ... ludere*, asook die antitese tussen *pertinax* en *benigna* kom die halstarrig volgehoue spel van die

skaamtelose godin met die lot van die mens sterk na vore. Die *synaloephae negoti(o) et en lud(um) insolentem* in rr. 49 en 50 skep dan ook die effek dat die digter die woorde inryg om die menslike verontwaardiging oor die skaamtelose wreedheid van die godin te laat blyk. Opvallend is die uitsoek byvoeglike naamwoorde *insolentem* (skaamteloos, wreed) en *pertinax* (halsstarrig, onvermurfbaar)³⁷⁶ in r. 50 van hierdie 13e strofe wat antiteties parallel met die voorgaande een wat ook drie kôla bevat, beskrywe is. Treffend is die kompakte epanaphoriese *nunc mihi, nunc alii benigna* (r. 52) waarmee dié strofe afgesluit word.³⁷⁷

Vanaf r. 53 is die fokus meer ek-gebonde en meer persoonlik, en die digter praat in die eerste persoon: *laudo* (r. 53), *resigno* en *mea* (r. 54), *me* en *involve* (r. 55), *quaero* (r. 56), *meum* (r. 57), *me* (r. 62). Ook hierdie strofe bestaan uit drie kôla wat antiteties parallel met die twee voorgaandes geskryf is. Die polisindeton in *et ... -que* (rr. 54-55) dui aan dat die mens baie kan doen om onversteurbaarheid te verwerf. Alhoewel *celeres* meestal met *pinnae* as 'n *epitheton ornans* gebruik word, is dit in die hiperbaton *celeris ... pinnas* (rr. 53-54) tog nie heeltemal betekenisloos nie, want Fortuna sou ook stadig kon wegvlieg. Ons kan dus 'n bedekte *emphasis* daarin sien dat Horatius selfs teen die skielike noodlotslag bestand is. Sy *virtus* maak hom egter bestand teen die wispelturigheid van die godin; hy kan haar gawes waardeer wanneer hulle aan hom verleen word, maar daarsonder klaarkom as sy haar onttrek. Die metaforiese gebruik van *resigno* word mooi deur Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 380 beskrywe met die woorde: *das 'Zurückschreiben' einer auf das Konto des Betreffenden geschriebenen Summe, die kein Darlehn zu sein braucht.*³⁷⁸ Met *mea ... quaero* (rr. 54-56) wat sterk herinner aan rr. 14-16

hierbo, verwys die digter na 'n tema wat herhaaldelik in sy odes ter sprake kom, dat deug (*virtus*) onder andere daaruit bestaan om met beskeie middele tevrede te wees, terwyl rykdom en weelde die mens kwesbaar maak.³⁷⁹ Reëls 55-56 word nog verder beklemtoon deur die alliterasie in *probamque / pauperiem*. Uiteraars treffend word onbemiddeldheid (*pauperiem*) voorgestel as 'n eerbare bruid sonder bruidskat.³⁸⁰ In *probamque / pauperiem sine dote* (rr. 55-56) is dus weer 'n *amplificatio per congeriem* (Quint., I.O., III 4, 27).³⁸¹

In rr. 57-64 kom weer 'n variasie voor op die tema dat rykdom geen invloed het op die innerlike geluk van die digter nie. Treffend is die metonimie in *malus* waar 'n deel van die skip in plaas van die skip self genoem word, sowel as die metafoor *mugiat*³⁸² wat *malus* boonop lewend maak tot 'n gevaarlike bul en die personifikasie wat die metafoor *avarus* aan *mare* verleen.³⁸³ Soos 'n gierigaard begeer die see kooplui se eksotiese ware. Die enjambement tussen rr. 60-61 oor die strofe-grens heen laat die geweld van die seestorm en die angs van koopman aanvoel. Die laaste twee strofes (rr. 57-64) is myns insiens 'n allegorie op die kwesbaarheid van die mens wat veel besit teenoor die digter wat veilig en beskermd weens sy *pauperies* is. In die opeenstapeling van die 5 -i-klanke in rr. 57-58 kan die gierende stormagtige suidwestewind gehoor word. Die treffende antitese (gedagtefiguur) tussen die negatiewe sin in rr. 57-60 en die positiewe rr. 62-64 word mooi deur Esser, op. cit., p. 28, beskrywe waar hy sê: *In c. III 29 findet sich eine Antithese in der negativen Färbung der vorletzten Strophe, die kontrastiert wird durch eine positive letzte Strophe. Dem malus (58) steht ein ein-*

faches scaphae (62) gegenüber, den *Africis procellis* (57/58) eine schlichte *aura* (64).³⁸⁴ In r. 63 vind ons 'n bedekte antitese in die *paronomasia tutum ... tumultus*.

Wat die struktuur van die gedig betref, kan die spanningslyn as volg beskrywe word: vanaf die verhewe aanspreking in r. 1 is daar 'n effens dalende *varietas* na rr. 2-5 voordat dit as gevolg van die dringende imperatiewe (rr. 5-12), die asindeton tussen rr. 10 en 11, die *sententiae* in rr. 13-16 en personifikasie van *cenae* (r. 15) weer styg. Die toespeling by wyse van analogie in rr. 17-24 tesame met die *amplificatio per incrementum* (rr. 17-19) en die personifikasie van *ripa* in r. 24 asook die *amplificationes per congeriem* in rr. 26 en 30 en die *sententiae* in rr. 29-32 en 32-33 laat die spanningslyn feitlik 'n patetiese aard aanneem. Die eerste helfte van die gedig begin dus op 'n hoogtepunt waarna die spanningslyn daal voordat dit tot die einde 'n stygende neiging vertoon.

In die rivier-parabolê (rr. 33-41) wat asindeties met die voorafgaande *quod ... aequos* verbind is, styg die spanningslyn met die anafoor *nunc ... nunc* (rr. 34-36), die polisindeton in r. 37, die enjambement tussen rr. 40-41 en die personifikasies van *diluvies* en *amnis* in rr. 40 en 41 sowel as deur die onomatopeïese geloei van die wind in rr. 38-41 en die *enargeiae* in rr. 33-41. Alhoewel daar 'n effens dalende *varietas* na die stormgeweld te bespeur is, duur die verhewe-emosionele styl voort met die *sententia* (rr. 41-43), die onomatopeïese bevrydingsgeskal (rr. 42-43), die anafoor van *vel* in rr. 43 en 45 en nog 'n *sententia* in rr. 45-48. Die stylvlak styg weer wanneer Fortuna in rr. 49-52 by wyse van *paronomasia* beskrywe word asof sy gekskeer met die lot van die

mensdom. Die antiteses sowel as die anafoor in rr. 49-52 dra verder by om die patos te onderstreep. Die patos word volgehou deur die personifikasie van *pauperiem* in r. 56, die antitese tussen rr. 57-61 en 62-64 sowel as die enjambement tussen rr. 60-61 wat ook van 'n hewige emosionele stylvlak getuig.³⁸⁵ Die tweede helfte van die gedig toon dus 'n aanvanklik skerp stygende *varietas* met 'n effens dalende *varietas* en dan weer 'n stygende lyn tot aan die einde van die gedig. In die geheel gesien is die tweede helfte van die gedig dus meer pateties en op 'n meer homogene hoë stylvlak as die eerste helfte. Hierdie feit word ook weerspieël in die sinsbou. In teenstelling met die eerste helfte waar die sinne deurgaans aan die einde van die strofes afgesluit word, enjambeer die laaste versreëls tweemaal so dikwels in die tweede helfte na die volgende strofe.

NOTAS BY DEEL 2

1. Syndikus H.P., *Die Lyrik des Horaz*, Band I, erstes und zweites Buch, in *Impulse der Forschung*, Band 6, 1972, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, p. 71.
Gest, M.R., en Thrall, M.M.H., *The Complete Odes of Horace in his Original Meters*, The Kutztown Publishing Company, Kutztown, Pennsylvania, 1973, p. 43, toon aan dat die Vierde Archilochiese versmaat in hierdie ode gebruik is en beskryf hierdie versmaat as volg:

$$\begin{array}{cccccccc} - & \cup & | & - & \cup & \cup & | & - & \parallel & \cup & \cup & | & - & \cup & \cup & | & - & \cup & | & - & \cup & | & - & \cup & | & - & \cup \\ \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & \parallel & - & | & \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & - & | & \cup \end{array}$$
2. In *Lewis and Short*, op. cit., p. 1726, word met verwysing na hierdie spesifieke ode die betekenis van *solvitur* dan ook onder die oordragtelike betekenis aangegee wat die vermoede versterk dat ons hier met 'n metafoor te make het. Dat 'n vervoegde werkwoord wat 'n Latynse sin inlei die betrokke aktiwiteit sterk kan beklemtoon, word onder andere aangetoon deur Leumann-Hofmann-Szantyr, *Lateinische Grammatik*, zweiter Band, Syntax und Stilistik, zweite Lieferung, Verlag C.H. Beck München, MCMLXIV, p. 403.
3. Alhoewel daar versigtig te werk gegaan moet word by die toeskrywe van onomatopeïese betekenis aan sekere letters of lettergrepe in klassieke geskrifte, mag ons dit nie verontagsaam nie. Atkins (op. cit., p. 71) toon aan dat reeds Plato die klankbetekenis van woorde wel deeglik in ag geneem het waar hy in verband met die filosoof skryf: *Moreover he analyses the sound-qualities of the various letters, pointing out among other details the harshness of φ, ψ, σ and ζ, the liquid quality of λ, and the rounded effects of ο.* (*Crat.* 427). Plato het dit hier oor die ontstaan van woorde en bespreek waarom sekere letters as gepas gesien is by die oorspronklike naamgewing van dinge. Myns insiens is 'n opmerking in dié verband in *Crat.* 426 besonder toepaslik op die beweging en worsteling van die eerste reël van ode I 4. Hier merk Plato by monde van Sokrates naamlik op dat die letter ρ 'n fyn instrument is om beweging (κίνησις) en snelheid uit te druk. Hy illustreer dit dan met voorbeelde soos ῥεῖν (vloei), ῥοή

(ἡ stroom), τρέχειν (hardloop) en ῥυμβεῖν (spin of dwarrel). Drijepondt (*op. cit.*, p. 192) sê in dié verband van Dionysius van Halicarnassus se *De Compositione Verborum*: In c. 11, 50 belegt er diese Empfindlichkeit durch den Gedanken, dass Säuglinge durch unartikulierten Gesang so beruhigt werden, dass sie einschlafen, sowie durch den, dass das unerzogene Publikum sogar Fehler im Vortrag von Schauspielern empfindet und dagegen reagiert. Letzterer Gedanke steht in Verbindung mit dem der ἄλογος αἰσθησις, 'des unbewussten Gefühls', der bereits von den frühen κριτικοί am Anfang der hellenistischen Zeit bei ihrer Beurteilung der Dichtung als eines der wichtigsten Kriterien angenommen wurde.

Die rede vir die belangrike rol wat die funksie van woord-klanke by die klassieke skrywers gespeel het, word goed saamgevat deur Wilkinson, *op. cit.*, p. 135, waar hy sê: *Sound was even more important than it is in modern poetry, because Roman poetry was designed for recitation, and it is also worth remembering that such evidence as there is, suggests that, even when reading alone, the Romans read aloud.*

4. Hiperbata wat hierdie kunstige neue-effek het dat die digter daarin slaag om iets visueels voor die leser se oë te laat afspeel, kan as grafiese hiperbata beskrywe word. ἡ Mooi voorbeeld van so ἡ grafiese hiperbaton is ode I 3, 8, waar Horatius die vader van die winde smee om Vergilius, die helfte van sy siel, te bewaar as hy sê:

et serves animae dimidium meae

In die hiperbaton, *animae ... meae* met die woord *dimidium* daartussen kan ons duidelik sien hoe die digter se siel in twee verdeel word en het ons dus ἡ grafiese hiperbaton. So ἡ grafiese hiperbaton kan as ἡ *enargeia* in die klein beskou word.

Canus-a-um word deur Lewis and Short, *op. cit.*, p. 282, met verwysing na hierdie ode I 4, 4 vertaal as *hoar-frost* ('gryswit ryp'). Dit is ἡ mooi beskrywing van die kleur van ryp indien ons dit van naderby beskou. Deur die hiperbaton *canis ... pruinis* met die werkwoord *albicans* daartussen verkry ons boonop as't ware ἡ afstandsvisie en kan ons sien hoe die velde van die ryp geglinster het.

5. In die *Oxford Classical Dictionary*, *op. cit.*, p. 308, s.v., word die eiland Cythera tussen die Peloponnesus en Kreta aangegee as een van die geboorteplekke van Venus volgens mitologie.
6. Volgens die *Oxford Classical Dictionary*, *op. cit.*, p. 1113, was Venus nie oorspronklik 'n Romeinse godin nie, maar wel 'n Italiaanse godheid. In *ibid.* word dan verder gesê: *However, perhaps through the association of Aphrodite (q.v.) with Charis, or the Charites she somehow became identified with her at an unknown date. It would seem that the cult of Aphrodite of Eryx (Venus Erucina) was the first point of contact.* In verband met Aphrodite sê *ibid.*, p. 80: *Greek goddess of love, beauty and fertility ... Primarily, she is a goddess of generation and fertility ...* K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung München, MCMLX, p. 183, toon aan dat die s.nw. *venus* aanvanklik onsydig in geslag was en van die ww. *venerare* en later *venerari* afgelei is. Vervolgens was die woord *venus* gesien as 'n funksie van Jupiter of Ceres wat genade aan die mensheid betoon en later het, volgens Latte, Venus as selfstandige godheid na vore getree. Latte (*ibid.*, p. 187) toon verder aan dat die godin Venus die funksies van verskeie ander godinne oorgeneem het, onder andere die van Fortuna sowel as die van Ceres. Syndikus, *op. cit.*, p. 72, wys daarop dat Aphrodite, wat hier as dieselfde godin as Venus beskou word, reeds van die vroegste tye bekend was as godin van die bottende natuur as hy sê: *Aphrodite galt schon immer als Göttin der schwellenden Natur. Schon Sappho erwartete ihre Epiphani in einer blühenden, reizvollen Landschaft, und auch bei Lukrez ist der Frühling die Zeit ihrer Ankunft ...*
7. P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Presses Universitaires de France, Paris 1958, p. 89, s.v. Charites, toon aan dat die Gratiae aanvanklik magte van die plantegroei was.
8. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 27, verwys ook na die gebruik van *quatere* in hierdie ode (reël 7) en beskryf ook dié werkwoord as *auffallend stark*.

9. In *Akroterion*, XXVII, 1, April 1982, waar hy 'n stilistiese bespreking gee van *Aen.* VI 868-886, verwys Drijepondt op pp. 14-17 ook na hierdie verskynsel waar hewige gevoelens veroorsaak dat 'n nuwe sin soms binne 'n reël begin en eers binne die volgende reël voltooi word, waarby deurgaans 'n sterk enjambement ontstaan. Drijepondt verwys in dié verband ook na die kommentaar van Kiessling-Heinze op die Odes en Epodes van Horatius, *op. cit.*, p. 88, waar in verband met ode I 18 na dieselfde verskynsel verwys word.
10. Drijepondt, *op. cit.*, p. 12, merk onder andere in die verband op: *dass in späthellenistischen Stilhandbüchern der blosse religiöse Stoff als eins der Merkmale des Erhabenen genannt wird.*
11. Ons het hier met *Volcanus ardens* met die tipe metonimie te make waar die effek in plaas van die oorsaak genoem word (*effectus pro causa*). Dit is naamlik nie Volcanus self wat gloei nie, maar hy veroorsaak die gloed van die vuur.
12. K. Latte, *op. cit.*, wat op p. 375 sê dat alle offerandes oorspronklik daartoe gedien het om die krag van die gode te versterk, wys in *ibid.*, p. 68, daarop dat loop en spring van dans oorspronklik gesien is as magiese handeling om die groei van saad te bevorder en dus ook 'n poging om die gode van die bottende natuur se krag te versterk. Die feit dat die gode self hier dans, verleen soveel te meer krag aan dié handeling.
13. As Quintilianus in *I.O.*, VIII 4 *amplificatio* en *extenuatio* bespreek, dan noem hy in verband met *amplificatio* eerstens die tipe wat in 'n enkele woord voorkom (*in ipso rei nomine*) en dan die tipe wat in sinne voorkom wat Drijepondt, *op. cit.*, p. 195, beskrywe as *amplifizierende Reihungen*. Laasgenoemde tipe *amplificatio* word weer volgens Quintilianus in vier onderafdelings verdeel, naamlik *per comparisonem* (by wyse van vergelyking), *per ratiocinationem* (by wyse van redenering), *per congeriem* (by wyse van opeenstapeling), en *per incrementum* waar die woorde of inhoud toeneem in intensiteit en nie alleen 'n hoogtepunt bereik nie, maar soms die hoogtepunt oorskry. As voorbeeld van hierdie tipe haal hy aan uit Cicero se *In Verrem*, V 170: *Facinus*

est vincire civem Romanum, scelus verberare, prope parricidium necare. ("Dit is 'n misdaad om 'n Romeinse burger te boei, 'n skandalige daad om hom te gesel en na aan ouermoord om hom te dood.") Myns insiens is dit iets van hierdie tipe *amplificatio* waarmee ons hier in rr. 5-8 te make het.

14. Volgens Leumann-Hofmann-Szantyr, *op. cit.*, p. 503, paragraaf 272, word *seu* as newevorm van *sive* aangegee. Ons kan *seu ... sive* dus met reg as sinoniem vir *sive ... sive* sien.
15. Die tipe sinekdogee waar die meervoud vir die ekv. aangewend word, of waar die geheel in plaas van 'n deel genoem word, word deur Drijepondt, *op. cit.*, pp. 183-184, waar hy die stylfigure volgens beskrywing deur die *Auctor ad Herennium* in die verskeie stylvlakke indeel, by die verheue stylvlak geplaas aangesien die *Auctor* dit beskrywe as: *numerus adauctus gravitatis gratia* (IV 45).
16. In die *Oxford Classical Dictionary*, p. 227, word onder ander van die *Gratiae* gesê: *They make roses grow ... they have myrtles and roses as attributes.*
17. Aangesien *umbrosis* volgens die versmaat moeilik op 'n ander plek in reël 11 geplaas sou kon word, kon die digter hierdie beskrywende b.nw. bloot om metriese redes op hierdie spesifieke plek geplaas het. *Faūnō* is egter uitruilbaar met *lūcīs* aan die einde van die versreël en dus nie net om metriese redes op dié spesifieke plek in die reël geplaas nie.
18. Moontlik het ons hier te make met die vreeswekkende effek wat die gedagte aan die verskyning van 'n godheid vir die Romeine ingehou het en daarom word *Fauno* hier deur die digter doelbewus so geplaas dat hy omring word deur die skaduryke woude. K. Latte, *op. cit.*, p. 41, toon aan dat die Romeine, anders as die Grieke wat dit as 'n teken van goeie geluk en inspirasie gesien het, weggedeins het en verskrik was by die gedagte van epifanie en voeg dan op dieselfde bladsy 'n nota by met verwysing na H.J. Rose, *J. Rom. St.* 13, 1923, 86 waarin hy sê: *Auch dass man nach Beeindigung des Gebets sich umwendet (natürlich dextrovorsum*

...), hat H.J. Rose ansprechend daraus erklärt, dass man die möglicherweise erscheinende Gottheit zu sehen fürchtet.

19. Hierdie stylfiguur, *parisôsis*, word onder andere dikwels deur Gorgias ingespan om verhewendheid van styl te bewerkstellig.
20. Die tipe metonimie hier is weer dieselfde tipe as by noot nr. 6 hierbo, naamlik *effectus pro causa*, want die dood self is nie bleek nie, maar veroorsaak bleekheid. Dit is hierdie einste voorbeeld wat Quintilianus, *I.O. VIII* 6, 27, gebruik om hierdie tipe metonimie te verduidelik: *Illud quoque et poëtis et oratoribus frequens, quo id quod effecit ex eo quod efficitur ostendimus. Nam et carminum auctores:*

'pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas, ...'
21. Syndikus, H.P., *op. cit.*, p. 75.
22. Die ou opvatting dat 'n byvoeglike naamwoord soos *pallida* hier wat in attributiewe sin voor sy selfstandige naamwoord staan, sterk klem dra, word deur Kühner-Stegmann, deel II, *op. cit.*, p. 606, verwerp met die opmerking: *Denn die alte Regel, wonach das betonte Adjektiv voranstehen muss, ist durchaus hinfällig.*
23. Sien noot nr. 15 hierbo.
24. Volgens die *Auctor ad Herennium*, IV 21, word *contentio* (antitese) beskrywe as: *graves poterimus esse*. Hieruit kan ons aflei dat hierdie figuur wat deur Drijepondt, *op. cit.*, p. 182, onder die verhewe stylvlak geplaas word, klem verleen.
25. Waar Drijepondt, *op. cit.*, pp. 164-200, die stylfigure en kenmerke van die verskillende stylvlakke soos dit voorkom by die mees vooraanstaande klassieke stilistici behandel, word die figuur *apostrophê* slegs onder die gewaltige Stilart (*ὀλενὸς χαρακτῆρ*) gemeld. Die *Auctor ad Herennium*, IV 22, wat nie onderskeid tref tussen die verhewe styl en die hartstogtelike styl nie, beskryf hierdie stylfiguur as: *conficit significationem doloris aut indignationis*. Hiermee word dus ook baie duidelik patos uitgedruk. Volgens Drijepondt, *ibid.*, word personifikasie (*prosôpopoia*) deur Demetrius, wat 'n hartstogtelike stylsoort geskei van

die verhewe styl beskryf, getipeer as kenmerkend van die *gewaltige Stilart*. Aangesien die genoemde twee figure en veral die figuur personifikasie herhaaldelik in hierdie rr. 13-16 voorkom tesame met ander figure soos *onomatopoiia*, metafore (*pulsat*, *vetat*, *premet*), kan ons hierdie rr. 13-16 met sekerheid tipeer as hoogs-pateties.

Vanaf *o beate Sesti* neem die paraenetiese gedeelte van die ode 'n aanvang. Hierdie ode word ook in die teksuitgawe van F. Klingner (*op. cit.*, p. 6) in 'n voetnota as paraeneties geklassifiseer.

26. Ons kan hierdie *sententia* as 'n *γνώμη-sententia* beskrywe aangesien ons hier te make het met die stel van 'n universele waarheid. Sien ook my noot nr. 16 hierbo op p. 30 sq.
27. Sien Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 29.
28. Die ww. *calet* word in die *Thes. L. L.*, *op. cit.*, vol. III, c. 148, met verwysing na hierdie ode I 4 onder die opskrif *translate* aangedui wat laat dink dat ons hier 'n metafoor het. *Tepebunt* weer word in *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 1857, met verwysing na ode I 4 onder die hofie *Trop.* aangegee wat laat vermoed dat ons ook hier 'n metafoor het.
29. Sien p. 50 hierbo waar aangetoon word dat die sinskonstruksie van dié ode vanaf rr. 13-18 verander en 'n soort korterige *kōla* vertoon wat groter trefkrag verleen. In die laaste twee reëls keer Horatius weer terug na die meer ontspanne periodiese sinskonstruksie wat hy in die eerste 12 reëls van dié ode gebruik het.
30. Froesch, *op. cit.*, p. 60, illustreer rr. 41-150 van die *Allius-elegie* waar hierdie konsentriese struktuur voorkom as volg:

41-50	(9+1)	Verse	Einleitung: Catull und Allius
51-56	(6)	Verse	Catulls Liebe zu Lesbia
57-72	(16)	Verse	Zwei Vergleiche für Allius' Hilfe
73-86	(14)	Verse	Protesilaos und Laodameia
87-90	(4)	Verse	Helena
91-100	(10)	Verse	<u>Tot des Bruders in der Troas</u>
101-104	(4)	Verse	Helena und Paris
105-118	(14)	Verse	Protesilaos und Laodameia
119-134	(16)	Verse	Zwei Vergleiche für deren Liebe
135-140	(6)	Verse	Catulls Liebe zu Lesbia
141-150	(8+2)	Verse	Schluss: Catull und Lesbia

31. Luck, G., *Die römische Liebeselegie*, Heidelberg: Winter 1961, S. 196.
32. *Op. cit.*, p. 83. In die *Deutsches Wörterbuch* von J. Grimm und W. Grimm, siebenter Band, bearbeitet von Dr. Matthias von Lexer Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1889, 7. Lieferung, 1971, c. 2113, word die term *priamel* onder andere gedefinieer as: *ein kurzes volksmäziges spruchgedicht, in welchem mehrere gleichartige oder contrastierende satze auf eine bestimmte spitze einer betrachtung hinauslauten, sie gleichsam vorbereiten und das vorspiel dazu bilden.* So 'n *priamel* sou hom dan kon leen tot 'n soort *amplificatio per incrementum* (Quint., I.O., VIII 4, 3-9) indien daar geleidelik na die hoogtepunt opgewerk word.
33. Kiessling-Heinze, *ibid.* sê in dié verband: *Man wird in dem Verzicht auf Klarheit der Verbindung vielleicht eher Absicht als Unvermögen, jedenfalls aber ein Kennzeichen früher Abfassung sehen dürfen.*
34. Volgens Leumann-Hofmann-Szantyr, *op. cit.*, zweiter Band, p. 309, is die Latynse *Futurum* uit die ou konjunktiefvorme van Indo-Germaans gevorm en het die objektief-temporale betekenis van die *futurum* en die subjektief-modale aspek van die konjunktief soms onderling oorvleuel. In hierdie lig sou die vertaling van Bennet, *op. cit.*, p. 23, van *laudabunt* naamlik: *Let others praise ...* myns insiens heel aanvaarbaar wees. Ook Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 40, sê van *laudabunt* in die sin waarin dit hier gebruik word: *das Futurum ist mehr modal (Konzessiv) als temporal gemeint.*
35. Kühner-Stegmann, *op. cit.*, zweiter Band, p. 598, merk in dié verband op: *An den Anfang des Satzes tritt das Verbum gern, wenn es besonders betont ist.*
36. Koster, W.J.W., *Traité de Métrique Grecque suivi d'un Précis de Métrique Latine*, deuxième édition, Leyde, A.W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij N.V., 1953, p. 345, deel mee dat ons in hierdie ode te make het met die eerste Archilochiese versmaat wat hy as volg beskrywe: (die daktiele is uitruilbaar met spondeë)

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∥ ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — ∪
 — ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — ∪
 — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∥ ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — ∪
 — ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — ∪

37. Kühner-Stegmann, *op. cit.*, zweiter Band, pp. 107-112, toon aan dat *vel* uit die imperatief van *velle* ontwikkel het en die betekenis verkry het van "as jy wil". By *vel* word die keuse volgens Kühner-Stegmann dus meer aan die aangesprokene oorgelaat en die diskunktiëwe aard daarvan is nie so sterk as in die geval van *aut* waar die klem meer val op die wil van die spreker self nie. Volgens hierdie skrywers is *vel* en *aut* egter vroeg reeds feitlik as sinonieme gebruik. Hulle toon verder aan dat die enklitiëse *-ve* in betekenis wesenlik met *vel* ooreenstem in soverre as wat dit die keuse vry laat, maar dit is swakker as *vel*. Kühner-Stegmann vervolg dat veral digters, net soos in die geval van die meer kopulatiëwe voegwoorde *et*, *-que*, *atque*, *ac*, by wyse van variasie die bogenoemde disjunktiewe voegwoorde onderling afgewissel het. Dit lyk wel of ons hier, wat die betekenis betref, eerder met sinonieme diskunktiëwe voegwoorde te make het as wat ons die klem moet laat val op die presiese onderskeid in betekenis daarvan.
38. Tussen die stylfigure *antonomasia* (*pronomination*) en perifrased (*circumitio*) ontstaan daar dikwels verwarring en daarom is dit wenslik om die onderskeid hier duidelik te tref. Die *Auctor ad Herennium*, IV 42 definieer *antonomasia* as volg: *Pronominatio est quae sicuti cognomine quodam extraneo demonstrat id quod suo nomine non potest appellari; ...* (*Pronominatio* is (daardie figuur) wat soos met 'n sekere buitengewone bynaam, dit wat nie met sy eienaam genoem kan word nie, aantoon.) As voorbeeld word *ibid.* die Gracchi beskrywe as *Africani nepotes*. Quintilianus, I.O. VIII, vi 26-29 sê onder andere van *antonomasia*: *Antonomasia, quae aliquid pro nomine ponit, poetis utroque modo frequentissima, et per epitheton, quod detracto eo, cui apponitur, valet pro nomine, Tydides, Pelides et ex his, quae in quoque sunt praecipua, Divum pater atque hominum rex; (Aen. I 65)* (*Antonomasia* wat iets (anders) in die plek van 'n eienaam stel, kom in elkeen van (sy) twee vorme volop voor by digters, beide deur middel van 'n epiteton wat met weglating van die een (naamlik selfstandige naamwoord of eienaam) waarby dit geplaas word, die betekenis het van 'n eienaam

(soos byvoorbeeld) Tydides, Pelides (naamlik vir Achilles), en (deur afleiding) uit die (eienskappe) wat die mees kenmerkende is in elke geval, (soos byvoorbeeld) "vader van die gode en koning van die mense" (*Aen.* I 65) (vir Jupiter)). Ons kan dus opsommenderwys sê dat volgens bogenoemde skrywers *antonomasia* die omskrywing van 'n eienaam is sonder dat die eienaam self genoem word.

Perifrase (*circumitio*) word deur die *Auctor ad Herennium* IV 43 gedefinieer as: *Circumitio est oratio rem simplicem adsumpta circumscribens elocutione hoc pacto: Scipionis providentia Karthaginis opes fregit.* (Perifrase is 'n spreekwyse wat 'n eenvoudige denkbeeld deur middel van 'n bygevoegde uitdrukking omskrywe op die volgende wyse: "Die vooruitsiendheid van Scipio het die mag van Karthago gebreek".) Hier kon die skrywer dan kortweg gesê het: "Scipio het Karthago verslaan." Quintilianus, *I.O.* VIII vi, 59, sê van 'n perifrase: *Pluribus autem verbis cum id quod uno aut paucioribus certe dici potest, explicatur, περίφρασιν vocant.* (Wanneer egter dit wat met een woord of definitief met minder woorde gesê kan word, in 'n hele aantal woorde te kenne gegee/ontvou word, noem hulle dit 'n perifrase.) Hiervolgens kan ons aflei dat 'n perifrase 'n omskrywing is van iets wat baie korter gestel kan word. 'n Perifrase kan dan ook die omskrywing van 'n eienaam wees, maar dan moet die eienaam wat omskrywe word self in die perifrase voorkom, anders sou dit 'n *antonomasia* wees.

39. Dat hier met dié woorde gesinspeel word op digterlike roem, toon Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 41, aan met die woorde: *für H. hier ist das Dichten ein Pflücken des Laubes, der Kranz, den der Dichter sich selbst aufsetzt, Symbol des gelungenen Werkes. Olivenlaub, weil dieser Dichter im Dienste der Athena steht ...* Ons het dus hier met die stylfiguur *emphasis* te make. Aangesien hierdie stylfiguur maklik verwar kan word met *amplificatio per ratiocinationem*, is dit miskien raadsaam om op hierdie stadium te let op die uiters nuttige onderskeid wat Quintilianus (*I.O.* VIII 4) in dié verband tref en wat bondig deur Drijepondt, *op. cit.*, p. 198, saamgevat word met die woorde: *erstere (ratiocinatio)*

erlaubt einen Rückschluss auf Grund der Tatsachen, letztere (emphasis) auf Grund der Worte ...

Verder gebruik die digter met *olivam* ook nog 'n metafoor.

In sy letterlike betekenis beteken *oliva* 'n olyfboom. Hier, soos *Lewis and Short, op. cit., p. 1262*, in aansluiting by Kiessling-Heize hierbo aantoon, word die woord egter in oordragtelike sin vir olyfkrans gebruik en daarom is die gebruik metafories.

40. West, David, *Reading Horace*, At the University Press, Edinburgh, 1967, p. 114, wat die hele ode in die lig van 'n satire beskryf, oordryf vir my gevoel waar hy niks meer as die satiriese element, in veral *undique decerptam* wil raaksien nie, asof Horatius hier die gek skeer met digters wat oral in Attica rondkrap om digterlike roem met Griekse mites te verwerf. *Fronti* in r. 7 is 'n voorbeeld van sinekdogee *pars pro toto* aangesien die voorkop in plaas van die kop self genoem word.
41. Kiessling-Heinze, *op. cit., p. 41*, sê dat vir *plurimi* (dit wil sê die meervoudsbetekenis) nog geen bevredigende, logiese uitleg gegee is nie. Dit sou wel aansluit by die *quibus unum opus est* van r. 5, maar sou taalkundig bevraagteken kon word, beide weens die substantiviese gebruik en weens die verbinding *pl. in aliquid* waarvoor daar nog geen Latynse of Griekse analogie gevind is nie. Die ongewoonheid van die uitdrukking verleen 'n trefkrag *sui generis* aan dié woorde.
42. Larissa, geboortestad van Achilles (West, *op. cit., p. 112*) sou onder andere tot so 'n gedagtevlug in die verlede kon aanleiding gee. Die moontlikheid kan egter nie uitgesluit word dat die digter met die noem van Larissa by wyse van sinekdogee (*pars pro toto*) 'n soort samevatting van die bekende stede in Macedonië wou gee nie, want volgens die *Oxford Classical Dictionary, op. cit., s.v., p. 579*, was hierdie stad na sy bevryding van die Macedoniese heerskappy deur die Romeine in 196 v.C. die hoofstad van die nuwe Thessaliese Konfederasie en het dit groot voorspoed geniet. *Patiens* in r. 10 stel die oorsaak van die Spartane se dapperheid en is dus 'n voorbeeld van metonimie (*causa pro effectu*).

43. Waszink, *op. cit.*, p. 286, het van Horatius wat sy woordgebruik betref, gesê: *Dabei ist von besonderer Bedeutung, dass gerade ein Kenner wie Quintilian Horaz verbis felicissime audax genannt hat (I.O. X 1, 96).* Drijepondt, *op. cit.*, p. 65 v., verwys na Cicero se *De Oratore* III 104 en sê dat die dubbele eienskap van *amplificatio*, naamlik *Fülle und Aufschwung* daar ter sprake kom. Woordrykdom op sigself is dus 'n eienskap van *amplificatio*.
44. In Pauly se *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1949, p. 1942, word daar onder andere ook van Athena (buiten haar bekendheid as beskermster van die kunste) gesê: *A. ist bei Homer eine der am vollkommensten ausgebildeten göttlichen Persönlichkeiten ... Sie erscheint unmittelbar nach Zeus und vor Apollo in der Trias der vornehmlichsten Schwurgötter, sie empfängt und erhört viele Gebete.*
45. In die *Oxford Classical Dictionary*, *op. cit.*, s.v. p. 497, word aangetoon dat die herkoms van Juno pre-Helleens is. Met die koms van die Grieke is haar kultus as so sterk bevind dat dit nie onderdruk kon word nie. Hulle het haar daarom die vrou en suster van Zeus gemaak.
46. Drijepondt, *op. cit.*, p. 142, wys daarop dat die *amplificatio* juis sy ontstaan in die lofrede gehad het. Hy verwys onder andere na die Loeb-uitgawe van H. Caplan van die *ad Herennium*, William Heiman Ltd., Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, MCMLIV, p. 142 (nota 83), waar Caplan na Isokrates verwys en sê: *the theory of Amplification was first formed for epideictic ...* Hierdie inligting is van besondere belang aangesien ons hier reeds met 'n lofrede te make het. Soos reeds in my nota nr. 32 hierbo betoog, sou die *priamel*-struktuur hom juis leen tot so 'n *amplificatio per incrementum*.
47. Cicero, *De Oratore* III 200, soos aangehaal by Drijepondt, *op. cit.*, p. 72, tref 'n mooi vergelyking tussen die redenaar en die gladiator as hy sê dat net soos laasgenoemde nie slegs op verweer en aanval ingestel is nie, maar ook op sierlike beweging, so moet die redenaar woordfigure vir gepaste woordvoeging en bekoorlikheid aanwend en gedagtefigure vir patetiese verhewenheid: *tum denique ... orator ita*

conformandus est et verbis et sententiis, ut ei qui in armorum tractatione versantur, ut, quem ad modum qui utuntur armis aut palaestra non solum sibi vitandi aut ferendi rationem esse habendam putant, sed etiam ut cum venustate moveantur, sic verbis quidem ad aptam compositionem et decentiam, sententiis vero ad gravitatem orationis utatur.

Hieruit blyk die groter trefkrag van gedagtefigure teenoor woordfigure en dus ook van 'n antitese in die vorm van 'n taamlik in besonderhede uitgewerkte gedagtefiguur teenoor 'n antitese in die eenvoudigste vorm, naamlik dié van 'n woordfiguur, waarin slegs onderling kontrasterende woorde betrokke is.

48. In *De Oratore* III 206, soos aangehaal by Drijepontd, *op. cit.*, p. 191, word aangetoon dat *epanaphora* kragtig op die styl kan inwerk. Volgens die *Oxford Latin Dictionary*, fasc. VI, p. 1309, word naas die letterlike betekenis van *capable of enduring, or subjected to hardship*, wat veral op mense betrekking het, onder 2(b) (*of things*) 'n meer oordragtelike betekenis van *capable of enduring s.v. patior* aangee. Hieruit blyk die metaforiese gebruik van *patiens*.
49. Röver-Oppermann, *Lehrerkommentar zu Horaz*, Ernst Klett Verlag Stuttgart, Zweite, aufgrund von nachgelassenen Korrekturen E. Rövers durchgesehene und verbesserte Auflage, 1968, p. 31.
50. Soos reeds op my p. 46 hierbo genoem, is die *enargeia* 'n stylfiguur wat volgens die bekendste stylteoretici soos bespreek deur Drijepontd, *op. cit.*, pp. 164-200, óf by die hoogs-emosionele stylvlak óf by die eenvoudige een tuishoort en indien ons na die ander sterk stylfigure in die onmiddellike omgewing van hierdie *enargeia* kyk, kom ons tot die gevolgtrekking dat die *enargeia* hier tot die verhewe-emosionele stylvlak bydra.
51. In verband met Albunea sê die *Oxford Classical Dictionary*, *op. cit.*, p. 35: *a nymph of the Albulae aquae, a sulphurous spring and brook rising at Tibur, where it forms the well-known waterfall, and flowing into the Anio*. Ons het dus ook hier te make met 'n nimf wat hoort tot die Tiburgebied.
52. Lewis and Short, *op. cit.*, p. 1871, deel mee dat Tiburnus die stigter van Tibur was. Die noem van sy naam help die

leser om al die twyfel wat hy nog mag hê, uit die weg te ruim.

53. By die berekening van die aantal woorde is *-que*, *-ne* en *-ve* as aparte woorde getel.
54. Aangesien *ut* 'n kort lettergreep het, sou dit in hierdie versmaat onmoontlik wees om r. 15 met *ut* te begin.
55. *Albus* is 'n metonimie *effectus pro causa* aangesien die effek van die Suidewind 'n helder, wolklose hemelruim kan wees.
56. In *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 1309, s.v., word met verwysing na hierdie ode die gebruik van *parturio* as oordragtelik aangedui. Dit ondersteun die identifikasie as 'n metafoor.
In die *Thes. L. L.*, vol. V (1), c. 796, word s.v. *detergeo* na hierdie ode verwys onder die betekenisse i.q. *tergendo demere*, *auferre* en dan word daar met verwysing na *Notus* in hierdie spesifieke ode tussen hakies gevoeg (*in imagine*). Die meeste voorbeelde wat in *ibid.* aangegee word, het mense as onderwerpe. In die *Oxford Latin Dictionary*, *op. cit.*, fasc. III, p. 529, word ook meestal voorbeelde aangegee waar mense as onderwerpe optree van *deterget*. Dit is dus baie waarskynlik dat ons hier 'n metafoor het wat aan *Notus* die krag van personifikasie gee.
57. In *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 751, s.v., word die gebruik van *finire* hier as *tropical* aangedui. Dit ondersteun die bewering dat *finire* waarvan die letterlike betekenis in *ibid.*, as *to limit, bound, enclose within boundaries* aangegee word hier metafories aangewend word.
Leumann-Hofmann-Szantyr, *zweiter teil*, *op. cit.*, p. 173, wys daarop dat die nominatief van die persoonlike voornaamwoord tesame met die imperatief soos hier in r. 17 (*tu ... memento*) nie besondere klem aan die imperatief verleen nie. *Tu* hier verdien dus nie spesiale vermelding nie.
58. *Op. cit.*, p. 97, 7.
59. Orelli/Baiter, *Q. Horatius Flaccus*, Volumen Prius, Georg Olms Verlag Hildesheim, New York, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1886, Nachdruck 1972, p. 50, meen dat die *Plancus* hier ter sprake moontlik *L. Munatius Plancus* is. Volgens

die *Cambridge Ancient History*, volume X, Cambridge at the University Press, 1934, p. 1025, word onder andere aange-
toon dat hierdie L. Munatius Plancus konsul in 42 v.C.
was; dat hy amnestie aan die moordenaars van Caesar ver-
leen het, met Cicero korrespondeer het en getrouheid aan
die senaat belowe het maar tog by Antonius aangesluit het.
Nadat hy onder andere goewerneur in Asia was, het hy na
Octavianus oorgeloop. Op sy voorstel is die naam Augustus
aan Octavianus gegee. West, *op. cit.*, p. 115, verwys na
Velleius Paterculus II 67, 3-4 wat skryf dat Plancus tydens
die tweede triumviraat direk daarvoor verantwoordelik was
dat sy broer Plancus Plotius voëlvry verklaar is en dan ook
later gedood is. Volgens Paterculus sou die soldate wat
die triomfwa van Lepidus en Plancus gevolg het na die ont-
moeting van die driemanskap by Mutina gesê het dat die twee
konsuls nie oor die Galliërs nie, maar oor hul broers ge-
triomfeer het (*de germanis, non de Gallis duo triumphant
consules*). Gordon Williams, *op. cit.*, p. 84, betwyfel dit
dat L. Munatius Plancus op daardie tydstip naby Mutina was
of saam met die driemanskap Rome binnegery het aangesien
geen ander historikus van die Oudheid dit meld nie.
Volgens Williams is hierdie weergawe van Paterculus veel
eerder daarop gemik om Plancus swart te smeer en was
Plancus op daardie tydstip heel moontlik in Gallië en kon
hy gevolglik nie die nodige beskerming aan sy broer verleen
nie. Dit sou die Teucer-*exemplum* ook veel meer toepaslik
maak. Williams sluit af deur te sê: *Plancus may not have
been near enough to save his brother and this may be the
real point of Horace's use of the Teucer-legend: just as
Teucer was in Mysia, so Plancus was in Gaul.*

60. In sy artikel 'n *Stilistiese bespreking van Vergilius Aen.
VI 868-886* in *Akroterion* XXVII, I, April 1982, p. 19, noot
15, sê Drijepondt dat ons dikwels in die Augusteïese dig-
kuns 'n opeenstapeling van *i*-klanke aantref waar persone as
bedroef beskryf word en dat dit ook in die '*Ars Poetica*',
103 vasgestel kan word. Drijepondt verkies veiligheids-
halwe 'n minimum van vyf gelyke klanke in 'n daktiliese
heksameter, of in 'n opeenvolging van woorde met die lengte
van so 'n versreël. In *tristitiam vitae* kom wel net vier

i-klanke voor, maar die -ae van *vitae* eindig wat die klank daarvan betref ook op 'n -i (= ai), en die versreël is twee voete korter as 'n daktiliese heksameter.

61. Sien *Lewis and Short*, op. cit., p. 789, s.v. *fulgeo*.
62. Reeds in my nota nr. 18 hierbo is daarop gewys dat *epanaphora* patetiese krag aan die stylvlak kan verleen. Van antitese sê die *Auctor ad Herennium* IV 21: *graves poterimus esse*.
63. Die *Auctor ad Herennium*, IV 62, merk in verband met *exemplum* op: *rem ... ante oculos ponit*, waaruit ons kan aflei dat dit iets sterk onder die leser se aandag bring.
64. Sien die *Oxford Classical Dictionary*, op. cit., p. 1048, s.v. *Teucer*.
65. Die metonimie *Lyaeo* is van die tipe waar die patroongod genoem word in plaas van die gebied waaroor hy magtig is. Hierdie benaming vir Bacchus wat deur *Lewis and Short*, op. cit., p. 1089, weergegee word as: *the relaxer, unbender, deliverer from care*, is heel toepaslik in die lig van Plancus se besondere omstandighede.
66. Kiessling-Heize, op. cit., p. 44, bevestig dat ons hier met godsdienstige handeling te make het deur te sê: *Teucer setzt sich den Kranz auf, weil er dem Herakles ἡγεμόν opfern oder spenden will, dessen Wegweisung er bei der Unsicherheit seines Zieles bedarf ...*
67. Die *Oxford Classical Dictionary*, op. cit., p. 445, wys daarop dat Fortuna of Fors reeds in voor-klassieke tye met die godin Tyche identifiseer is, maar oorspronklik nie 'n godheid van die lot was nie, dog eerder aanbid is as die gewer soos die naam met dieselfde wortel as dié van *ferre* (met e/o-klankwisseling) aantoon.
68. In 'n fragment in *Remains of Old Latin*, E.H. Warmington, London, William Heinemann Ltd., Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, MCMLXI, in die Loeb Classical Library word van Fortuna gesê dat die filosowe haar voorhou as kranksinnig, blind en ongevoelig (*Fortunam insanam esse et caecam et brutam perhibent philosophi*). Hieruit blyk iets van die grilligheid toegeskryf aan hierdie godin.
69. Hierdie werkwoord wat deur *Lewis and Short*, op. cit., p. 1326, met verwysing na hierdie spesifieke ode vertaal word

as: *To drive out or away, to banish, expel* impliseer, veral met die betekenis *banish* dat die kwellinge onmiddellik strafbaar sou wees as hulle tog sou terugkom.

70. Van hierdie metafoor sê Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 45! *iterare, in der Bauernsprache das wiederholte Durchpflügen des Ackers, erinnert an die Metapher von ἀποῦν arare ...*
71. Interessant is die opmerking van Gordon Williams, *op. cit.*, p. 527, in dié verband, naamlik dat Richard Bentley in 'n nota rakende ode II 12, 13 opmerk dat Latynse digters nie slegs van denkbeeldige name gebruik gemaak het wat dieselfde aantal lettergrepe as die oorspronklike name gehad het nie, maar dat die denkbeeldige name ook metries met die oorspronklike name ooreengestem het. Die naam Thaliarchus, meen ek, kon egter ook afgelei gewees het van die Griekse woorde, *θαλεῖν* = *to bloom* (Liddell and Scott, *op. cit.*, p. 311) en *ἀρχή* = *a beginning* (*id. ibid.*, p. 106) en ons sou dit dus kon vertaal met: "Jy wat in die bloeitydperk van die lewe staan" en kon die digter hom hier tot alle jongmense en nie slegs tot een spesifieke jongman nie gerig het.
72. Dat *stet* hier metafories deur die digter aangewend word, word myns insiens duidelik daaruit dat, in aansluiting by die opmerking van Kiessling-Heinze dat die gebruik van *sto* met betrekking tot 'n berg hoogs uitsonderlik is, beide Lewis and Short, *op. cit.*, p. 1762 B, 9, sowel as die Oxford Latin Dictionary, fasc. VIII, p. 1823 4, waar na *sto* in verband met dinge en na hierdie spesifieke ode verwys word geen ander voorbeeld van dié werkwoord aangee waar dit in verband met 'n berg wat staan, gebruik word nie.
73. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 49, wat 'n soort verband sien tussen die *stet* ... *Soracte* hier en die *stantem columnam* van ode I 35, 14 sê in dié verband: *aber gerade beim Soracte, der ganz isoliert aus dem Tibertale bei Falerii zu 700 m Höhe ansteigt, liegt der Gedanke etwa an eine aufragende Säule ...*
74. Volgens die versmaat sou *stēt* ook voor *āltā* kon staan en wil dit dus voorkom asof die digter doelbewus 'n grafiese effek met die hiperbaton hier wou bereik.
Die versmaat wat die digter hier gebruik, is die Alceïese Strofe

wat deur Crusius, F., *Römische Metrik*, neu bearbeitet von Rubenbauer, H., 6. Auflage, Max Hueber München, 1961, p. 122, as volg beskrywe word:

```

  - - - - -
  - - - - -
  - - - - -
  - - - - -

```

75. Dat *laborantes* hier metafories gebruik word, blyk myns insiens duidelik uit die betekenis waaronder die *Thes. L. L.*, *op. cit.*, cc. 804-805, na hierdie spesifieke ode verwys, naamlik *praevalente notione patiendi* (met die oorheersende betekenis "om te verduur"). Hieruit blyk dit duidelik dat *laboro* eintlik op lewende wesens van toepassing is en metafories in verband met *silvae* aangewend word. *Sustineo* word myns insiens ook oordragtelik aangewend in hierdie ode en sou moontlik onder die meer oordragtelike betekenis *to bear, undergo, endure* volgens Lewis and Short, *op. cit.*, p. 1822 II, B 2, geplaas kon word.
76. Nie alleen gebruik Horatius in hierdie ode die Alceïese strofe nie, maar die eerste 8 reëls van hierdie ode toon 'n redelike verwantskap met die Alcaeus-fragment 338 LP waarna Syndikus (*op. cit.*, p. 115) onder andere verwys. Volgens Snell, B. en Franyō, Z., in *Frühgriechische Lyriker*, Akademie-Verlag, Berlin, 1976, p. 90, het nog net die volgende gedeeltes van hierdie fragment behoue gebly:
- ὕει μὲν ὁ Ζεὺς, ἐκ δ' ὀράνω μέγας
 χείμων, πεπάγαισιν δ' ὑδάτων ῥόαι ...
 ἔβουεν
- ("Zeus laat dit reën, 'n grote storm slaan neer vanuit die hemel; die strome van die riviere het vasgevroes.)
- κάββαλλε τὸν χείμων', ἐπὶ μὲν τίθεις
 πῦρ, ἐν δὲ κέρναις οἶνον ἀφειδέως
 μέλιχρον, αὐτὰρ ἀμφὶ κόρσαι
 μόλθακον ἀμφι(τίθεις) γνόφαλλον.
- ("Vedryf die storm, deurdat jy beide (houtblokke) op die vuur plaas en mildelik heunigsoete wyn in die drinkbekers (skink) en plaas om jou slape 'n sagte wolkussing.")
- Alhoewel daar beslis 'n verwantskap tussen bogenoemde Alcaeus-fragment en ode I 9 bestaan, sou dit vreemd wees

as die Romeinse ode-digter klakkeloos aan sy Griekse voorganger sou ontleen het. Syndikus merk onder andere op dat Alcaeus in sy ode volgens bogenoemde fragment gebruik gemaak het van woorde wat ewe tuis sou wees in prosa as in poësie, in kontras met die volheid van uitdrukkingswyse van Horatius, en vervolg dan: *Diese andere stilistische Gestaltung ist nicht belanglos; sie ist ein Zeichen dafür, dass aus dem gleichen Stoff ein anderes Gedicht geworden ist.* (op. cit., p. 117). Al sou ons die hele gedig van Alcaeus onder oë moes hê om met sekerheid te kan oordeel, kan ons dus gerus aanvaar dat Horatius hier getrou gebly het aan die eis wat hy stel in sy 'Ars Poetica' rr. 133 vv. om nie slaafs na te volg nie, naamlik: *nec verbo verbum curabis reddere fidus / interpres.*

77. Syndikus, H.P., op. cit., p. 116. Alhoewel die ode-digter met hierdie oordrywing van die winterstoneel aansluiting kon gesoek het by die eerste strofe van die Alcaeus-fragment 338 LP waar daar onder andere ook sprake is van die waterstrome wat vasgevroes het (πεπάγασιν δ' ὑδάτων ῥόαι) glo ek dat hy daarby ook nog sterk klem op die beeld van die berg wat *gepersonifieer*, styf vasgevroes in die sneeu staan, wou laat val. Volgens Boak, E.R. en Sinnigen, G., *A History of Rome to A.D. 565*, 6th ed., Macmillan Publishing Co., Inc. New York, Collier Macmillan Publishers London, 1977, p. 5, word aangetoon dat die klimaat van Italië in die afgelope 2 000 jaar nie veel verander het nie: *Although the climate of Italy, like that of Europe and North Africa, fluctuated greatly in prehistoric times, since the fifth millennium B.C. at least, it has been approximately the same as it is today*, en vervolg dan: *In general, it is 'Mediterranean', characterized by a high average temperature, an absence of extremes of heat and cold, and rainy winters followed by dry summers.* Die digter oordryf dus hier sonder twyfel sy winterstoneel wat in midde-Italië baie seldsaam is.
78. In die teksuitgawe van die odes van Horatius deur F. Klingner, op. cit., p. 11, word hierdie ode ook as paraeneties aangedui.

79. Die *amphora* (*diota*) waaruit die digter hier beveel dat die wyn direk geskink word, is volgens Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 50, die erdekruik met twee ore waarin die wyn in die *cella vinaria* gestoor is. Pöschl, V., *op. cit.*, p. 34, wys daarop dat die selfstandige naamwoord *diota* 'n ti-piese ontlening is aan die Griekse *δίωτος* (*diōtēs*) = 'n wynekruik. Heel moontlik wou Horatius met dié Gresisme doelbewus sy ontlening aan die ode van Alcaeus aandui en erken. Opvallend is ook die aansluiting van die bywoorde *large* en *benignius* by die ἀφειδέως van die Alcaeus-fragment 338 LP.
80. Volgens Lewis and Short, *op. cit.*, p. 564, s.v. *deus*, word die genitiefvorme *divum* en *divom* as digterlik aangedui. Hieruit kan afgelei word dat ook die datief *divis* as digterlik beskou kan word.
81. Ons kan (*aequore*) *fervido* as 'n *prolēpsis* beskou aangesien die digter dit te vroeg noem. Die winde jaag die water op met die gevolg dat dit soos kookwater lyk.
82. Die metaforiese gebruik van *deproelior* hier in verband met *ventos* blyk duidelik uit die gebruike van *proelior* volgens Lewis and Short, *op. cit.*, p. 1456, waar die gebruike in verband met 'n geveg aangegee word. Waar die saamgestelde vorm van *proelior*, naamlik *deproelior* hier in verband met die winde (*ventos*) aangewend word, het ons met 'n oordragtelike en dus metaforiese gebruik van dié werkwoord te make.
83. Volgens Dionysius van Halikarnassos se *De Compositione Verborum*, c. 12, soos aangehaal by Drijepondt, *op. cit.*, p. 193, het *poluptōton* weens die herhaling van dieselfde woord in verskeie naamvalle 'n nadruklike effek.
84. Hier is sprake van algemene waarhede en beide *sententiae* moet dus volgens Quint., *I.O.* VIII v, 3 as γνῶμη -*sententiae* beskou word.
85. Sien Quint., *I.O.* VIII iv, 27 vir die *amplificatio per congeriem*.
86. In Lewis and Short, *op. cit.*, p. 788, word daar na die gebruik van *fugere* in hierdie spesifieke ode as *tropical* verwys onder die betekenisse *to avoid doing ... to omit, forbear, beware* (II B, 1). Dié werkwoord word dus in 'n ander verband as die letterlike betekenis *to flee, ... take to flight, run away* ensovoorts aangewend en die gebruik is metafories.

87. Die moontlikheid is baie sterk dat hierdie *tnesis* bloot om metriese redes aangebring is aangesien *quēmcūmq̄ue* moeilik in die versmaat sou inpas.
88. Volgens Quint., *I.O.* IX iii, 54 kan polisindeton 'n nadruklike en patetiese uitwerking op die styl hê.
89. Die *Auctor ad Herennium* IV 50, sê van *litotês* (*deminutio*) dat dit geskik is om afkeur (jaloesie) te vermy en om lof te verwerf (*et ad invidiam vitandam et laudem conparandam satis dictum est*). Hierdie opmerking laat Drijepondt, *op. cit.*, p. 184, hierdie stylfiguur onder die verhewenadruklike stylvlak plaas.
90. In *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 279, word met verwysing na hierdie spesifieke ode die gebruik van *canities* ook as 'n metonimie (*effectus pro causa*) aangestip terwyl *ibid.*, p. 1995, die gebruik van *vireo* met verwysing na hierdie ode onder die *tropical* betekenis aangee. Myns insiens het ons in *virenti* te make met 'n gesubstantiveerde teenwoordige deelwoord en sien ek dit as 'n metonimie eerder as 'n metafoor.
91. Met "*Alcaean*" *beginning* word hier natuurlik bedoel rr. 1-8 van hierdie ode wat 'n verwantskap toon met die Alcaeus-fragment soos aangetoon in my nota nr. 76 hierbo.
92. Wilkinson, L.P., *op. cit.*, p. 130.
93. *Ibid.*, p. 131.
94. Pöschl, V., *Horazische Lyrik, Interpretationen*, Heidelberg, 1970, Carl Winter Universitätsverlag, p. 33.
95. As voorbeelde waar sneeu beslis nie in verband met ouderdom aangewend word nie kan onder andere ode I 2, 1 (*Iam satis terris nivis atque dirae ...*) en ode III 24, 39 (*durataque solo nives / mercatorem abigunt*) genoem word.
96. Henderson, W.J., *The Imagery of Horace's Odes - A Study in Latin Poetic Imagination*, thesis presented for the degree of Doctor of Literature at the University of Stellenbosch, December 1970, p. 9.
97. West, D., *Reading Horace*, at the University Press, Edinburgh, 1967, p. 9.
98. Die byvoeglike naamwoord *Gilbertian* word deur die *Modern University Dictionary*, Irvine, A.H., Weekly, E. en Brown,

I., The Educational Book Co. Ltd., London, (s.a.) Collins clear-type Press, as volg gedefinieer: *of an incident, situation, etc., whimsical, fantastic, grotesque ... i.e. typical of the plots and situations in a Gilbert and Sullivan opera.* Volgens Collinge het ons dus hier 'n blote sameflansing van *carpe diem-sententiae*.

99. By die berekening van die aantal woorde is *-que*, *-ve* en *ne* as aparte woorde getel.
100. Sien Syndikus, *op. cit.*, p. 129.
101. Die vyfde Asclepiadiese versmaat wat die digter hier gebruik, word as volg deur Koster, W.J.W., *Traité de métrique Greque, suivi d'un Traité de métrique Latine*, tweede uitgawe, Leyde 1953, A.W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij N.V., p. 349, as volg beskrywe:
 — — | — — — // — — — // — — — | — —
 — — | — — — // — — — // — — — | — —
102. Volgens Leumann-Hofmann-Szantyr, *Lateinische Grammatik*, zweiter Band, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung München MCMLXV, p. 173, het die gebruik van die nominatief van persoonlike voornaamwoorde met die imperatief hul funksie van besondere beklemtoning in klassieke Latyn verloor en deel geword van die alledaagse omgangstaal. *Tu* verleen dus hier geen besondere klem aan *ne quaesieris* nie. Aangesien *Tū* en *nē* egter uitruilbaar is wat die versmaat betref, kan ons egter wel sê dat *Tu* hier by wyse van *anastrophe* spesiale klem verkry.
103. Kühner-Stegmann, *op. cit.*, pp. 195-196, sê dat daar onder die imperatief nie altyd 'n sterk bevel verstaan moet word nie, maar ook aspekte soos 'n smeking, herinnering, vermaning ensovoorts. Op pp. 187-188 sê *id. ibid.* in verband met *ne* plus die *perfectum* konj: *Der konjunktiv mit ne wird in der 2. Person Sing. und Pl. statt des negativen Imperativus gebraucht, um ein Verbot auszudrücken.* Hierdie konstruksie word dus aangewend wanneer die negatiewe bevel baie sterk beklemtoon word en is dus sterker as 'n blote negatiewe bevel by wyse van *noli* plus die infinitief.

104. *Brevitas* (βραχυλογία) wat deur die *Auctor ad Herennium* IV 68, definieer word as die uitdrukking van 'n gedagte deur slegs die absolute minimum van noodsaaklike woorde (*Brevitas est res ipsis tantummodo verbis necessariis expedita*) is volgens Demetrios se Περὶ Ῥημηνείας paragraaf 8, soos aangehaal by Drijepondt, *op. cit.*, p. 176, kenmerkend van die kragtige, patetiese stylvlak (δελνδς χαρακτήρ).
105. Dat asindeton kragtig op die styl kan inwerk, word deur die *Auctor ad Herennium* IV 41 aangetoon waar gesê word dat hierdie figuur 'n felheid en groot krag bevat en hom leen tot *brevitas*. (*Hoc genus et acrimoniam habet in se et vehementissimum est et ad brevitatem adcommodatum ...*).
106. Interessant is die opmerking van Henderson, *op. cit.*, pp. 217-218, in verband met die gebruik van eiename by Horatius, naamlik: *But one approach to the girls' names in Horace's lyrics is relevant here: sometimes the name is so right, so functional in a poem that deliberate choice and etymological punning must have been intended by the poet. The names contribute to the imaginative whole of the poem, ... Such are Glycera (= "sweet"; is there then an ironical juxtaposition in inmitis Glycerae, l. 33.2?), ..., Leuconoë (= "clear-minded", l. 11), ... Volgens Henderson sou die naam Leuconoë dus heel moontlik afgelei kon gewees het van die Griekse woorde λευκός = "helder" en νοῦς, = "verstand". Siën ook my nota nr. 71 hierbo in dié verband.*
107. Volgens Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 56, het die sterrewiggelary sy oorsprong in Babilonië gehad.
108. Hier is 'n algemene waarheid ter sprake en kan ons hierdie *sententia* volgens Quint. VIII 5, 3, as 'n γνώμη-sententia beskou.
109. In die teksuitgawe van F. Klingner, *op. cit.*, p. 13, word hierdie ode as *suadens* ("probeer om te oortuig") aangegee waaruit die paraenetiese aard daarvan blyk.
110. Volgens Lewis and Short, *op. cit.*, p. 1577, s.v., word die letterlike betekenis van *reseco* aangegee as *to cut*

loose, cut off en dan word daar na hierdie spesifieke gebruik in ode I 11, 7 onder die *tropical* betekenis *to check, stop, restrain* verwys. Deurdat dié werkwoord dus hier in 'n ander verband as sy oorspronklike betekenis gebruik word, kan ons myns insiens van 'n metaforiese gebruik praat.

111. Teenoor die letterlike betekenis van "om te vlug" word die betekenis van *fugerit* in *Lewis and Short, op. cit., p. 788, s.v.*, met verwysing na hierdie spesifieke ode onder die meer figuurlike betekenis *to pass quickly, to speed, to hasten away, flee away* aangegee. Hieruit blyk die metaforiese gebruik van *fugerit* in hierdie ode.
112. Waar Drijepondt, *op. cit., pp. 164-207*, die vernaamste kenmerke van die verskillende stylvlakke soos bespreek deur die mees beduidende stylkenners van die Oudheid opsom, is dit opmerklik dat die stylfiguur personifikasie (*prosôpopoiia*) deur al die antieke teoretici onder die hoogspatetiese styl klassifiseer word.
Uit die letterlike betekenis, naamlik *envious* soos aangegee deur *Lewis and Short, op. cit., p. 996, s.v.*, blyk dit duidelik dat die byvoeglike naamwoord *invida* uitsluitlik op mense betrekking het en dus metafories in verband met *aetas* aangewend word.
113. Sien my p. 8 hierbo waar ek met my vertaling gepoog het om hierdie pregnante *sententia* tot sy volle reg te laat kom. Die vertaling "Pluk en geniet" word ondersteun deur Kiessling-Heinze, *op. cit., p. 57*, waar hulle in dié verband opmerk: *carpere 'geniessen' - wobei aber stets die Vorstellung des Abpflückens von Blumen und Früchten lebendig bleibt - ist in augusteischer Dichtung nach δρέπεσθαι ... eingeführt.*
114. Quint., *I.O. VIII 5*, vra in verband met *sententiae*:
Quod ... in sententia bona crimen est? Non causae prodest? non iudicem movet? non dicentem commendat?
("Watter fout is daar in 'n goeie *sententia*? Help dit nie ons saak nie? raak dit nie die regter se emosies nie? Beveel dit nie die spreker aan nie?") Hieruit blyk die patetiese krag van *sententiae*.
115. Sien Quint., *I.O. VIII 4, 27* vir *amplificatio per congeriem*.

116. Sien my nota nr. 102 hierbo in dié verband.
117. Hofmann, J.B., *Lateinische Umgangssprache*, 3. Auflage, Heidelberg 1951, Carl Winter Universitätsverlag, p. 2.
118. Dat die geslag van die "jong kind" hier ter sprake vroulik is, blyk uit die vroulike geslag van die byvoeglike naamwoord *credula* in r. 8.
119. "Horatius is een van die grootste lofsangers van wyn in die wêreldliteratuur. Wyn is vir hom nie bloot 'n dors-
lessen, 'n bron van genot nie, maar - indien reg gebruik - 'n aansporing tot sosiale verkeer - 'n simbool van die menslike kultuur."
120. Oksala, T., *Religion und Mythologie bei Horaz*, eine literarische Untersuchung, in: *Commentationes Humanarum Litterarum* 51, 1973, Societas Scientiarum Fennica, Helsinki - Helsingfors, p. 43.
121. In die teksuitgawe van F. Klingner, *op. cit.*, p. 22, word hierdie ode ook as paraeneties aangegee.
122. In verband met *nullam* merk Naylor, H.D., *Horace Odes and Epodes*, Garland Publishing, Inc. New York and London, 1978 (first printed in 1922), p. 38, *op: this adjective by position, as so often in Cicero, becomes an emphatic negative i.e. 'Do not sow any ...'* Sien my nota nr. 103 op p. 183 hierbo waar na die plegtigheid en dringendheid wat deur hierdie konstruksie verleen word, verwys word.
123. Volgens Koster, *op. cit.*, p. 344, word hierdie vyfde (langer) Asklepiadiese versmaat as volg beskrywe:
 — | — ∪ ∪ — || — ∪ ∪ — || — ∪ ∪ — | ∪ ∪
124. Snell, B., *Frühgriechische Lyriker*, dritter Teil, in: *Schriften und Quellen der alten Welt*, Deutsch von Zoltan, Franyó, Akademie-Verlag Berlin, 1976, p. 94. Vertaling van aangehaalde gedeelte, *ibid.*
125. Syndikus, *op. cit.*, p. 199, nota 1. "Buiten die eerste reël in Horatius (se ode) word daar weinig of niks na Alcaeus (se ode) verwys nie. Dit kom duidelik na vore in die vermaning na matigheid vanaf r. 7. Dit strook nie met Alcaeus wat maar altyd weer in dronkenskap en by 'n luidrugtige wynfees die lewensmart probeer verdoof het nie ... Maar ook r. 5 e.v. pas, wat die algemeenheid daarvan betref, geensins by die Grieke wat uit konkrete lewensituasies dig nie."

126. *Op. cit.*, p. 88.
127. *Op. cit.*, p. 178. "Horatius het slegs 'n neiging gehad om die inhoud van sy paraenese dikwels van elders, selfs uit die populêre filosofie te neem."
128. Soos reeds hierbo betoog, het die paraenetiese gedeeltes in die odes met die *carpe diem*-tema in die eerste bundel 'n geleidelike toename vertoon teenoor die uitgangsituasies. In ode I 11 en in hierdie ode I 18 val die digter abrupt, sonder uitgangsituasie met sy paraenetiese gedeelte weg. Waar Syndikus hier van 'n uitgangsituasie praat, kan hy dit myns insiens slegs doen deur die matigheidsbeginsel in hierdie ode as hooftema te beskou en die inleidende paraenese as uitgangsituasie vir laasgenoemde te beskou. Indien die *carpe diem*-tema in die eerste bundel as geheel egter in oënskyn geneem word, is die term uitgangsituasie wat Syndikus hier aanwend ongelukkig.
129. "Die tema van die ode is dus die uitwerking van wyn - positief en negatief, die korrekte instelling teenoor die drank van Bacchus."
130. Myns insiens het ons in beide gevalle hier met *noema-sententiae* (Quint., *I.O.* VIII 12) te make, aangesien die *sententiae* op die bevrydende krag van wyn sinspeel.
131. Sien my nota 122 hierbo.
132. In dié verband moet daar egter op gewys word dat die onbekende skrywer van Περὶ ὕψους, soos aangehaal by Drijepondt, *op. cit.*, p. 154, in c. 8 2, 'n aantal verse uit Homerus se *Od.*, XI, 315 vv., waarin die Griekse weergawe van die toring van Babel uiteengesit word en die inhoud dus godsdienstig van aard is, aanhaal en dan sê dat aangesien die inhoud reeds verhewe is, nadruklike stylmiddele nie benodig word nie. Volgens genoemde outeur is daar dus nie altyd 'n noodwendige verband tussen verhewe stof en nadruklike stylmiddele nie.
133. In die *Thes. L.L.*, *op. cit.*, vol VIII, c. 1152, word die letterlike betekenis s.v. *mitis*, aangegee as dit wat betrekking het op die gevoel, smaak of reuk van liggaamlike dinge. In *ibid.*, c. 1158, word met verwysing na hierdie spesifieke ode die gebruik van *mite* in verband met *solum* onder die oordragtelike betekenis as dit wat betrekking op vrugbaarheid het, aangegee. Myns insiens word *mite* dus

nie alleen hier metafories in 'n ander verband as sy letterlike betekenis gebruik nie, maar personifieer dit *solum* as 'n soort moeder wat troetel en versorg.

134. Sien Page, *op. cit.*, p. 220.
135. *Nam* kom hier in die vorm van 'n opvallende anastrophe voor omdat dit 'n hele twee woorde aangeskuiw is. Alhoewel die versmaat hierdie verskuiwing noodsaak, verhinder dit tog nie die finale effek van die digterlike produk nie.
136. Soos Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 89, tereg opmerk, word met *deus* hier nie die god Bacchus bedoel nie, maar "die godheid" in algemene sin.
137. By Drijepondt, *op. cit.*, p. 182, word die stylfiguur *epanaphora* op grond van die kommentaar van die *Auctor ad Herennium* ter sake onder die *grossartige Stil* geklassifiseer omdat die *Auctor* hierdie figuur onder meer (naamlik ook verfraaiend) tipeer as *gravitatis et acrimoniae (habet) plurimum* ... Quintilianus, *I.O.*, VIII 5, 32 beveel die *sententia* aan as 'n stylfiguur wat beide patos en *êthos* kan bewerkstellig. Beide figure kan dus meewerk om die stylniveau te verhoog.
138. Kenney, E.J., *Lucretius, De Rerum Natura* III, Cambridge at the University Press, 1971, p. 28, wys op die patetiese krag van alliterasie soos aangewend deur Lucretius in *De Rerum Natura* III 1040-1041 waar rype ouderdom Democritus daarop wys dat sy geheue taan (*memores motus languescere*) en hy sy hoof uit eie beweging (*sua sponte*) aan die dood bied.
139. In verband met *diffugiunt* word die letterlike betekenis deur die *Thes. L.L.*, *op. cit.*, vol. V(1), c. 1106, aangegee as om in verskeie rigtings te vlug (*in diversas partes fugere*) en dan word die gebruik van dié werkwoord met verwysing na hierdie spesifieke ode deur *ibid.*, aangegee as *de rebus, plerumque personatis*. Ook die *Thes. L.L.* sien die gebruik van *diffugiunt* hier as buite sy letterlike verband en dus as 'n metafoor wat personifikasie kan laat ontstaan. In *ibid.* vol. VIII, c. 1483, s.v., word die letterlike betekenis van *mordax* aangegee met betrekking tot lewende wesens en op c. 1484, word met verwysing na hierdie spesifieke ode na die

gebruik van *mordaces* in verband met *sollicitudines* verwys as *de actionibus vel affectionibus hominum*. Hiervolgens kan myns insiens afgelei word dat hierdie byvoeglike naamwoord hier nie alleen metafories aangewend word nie, maar aan *sollicitudines* die krag van feitlik monsteragtige wesens gee.

140. Sien die verwysing van Syndikus, *op. cit.*, p. 96, hierbo vir die beklemtoonde posisie van woorde tussen die *ruspouses*.
141. Sien Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 89.
142. Uit die letterlike betekenis waaronder *crepat* in die *Oxford Latin Dictionary*, *op. cit.*, fasc. II, p. 457, aangegee word, naamlik: *To make a sharp loud noise or a succession of such noises* blyk die metaforiese gebruik van hierdie werkwoord myns insiens in hierdie ode waar dit in verband met 'n gesanik en lofuiting aangewend word.
143. Nisbet, R.G.M., and Hubbard, M., *A Commentary on Horace Book I*, Oxford at the Clarendon Press, 1970, p. 230.
144. In die *Auctor ad Herennium*, IV 22, word daar onder andere van hierdie stylfiguur gesê: *conficit significationem aut indignationis* ("dit bewerkstellig nadruklikheid of verontwaardigheid"). Hieruit blyk die patetiese krag van hierdie stylfiguur.
145. Vergelyk in dié verband Lucretius se *De Rerum Natura* III, r. 9 met die himniese effek van *tu pater es ... tu patria nobis ...* Volgens Kenney, *op. cit.*, p. 74 word Epicurus hier ook as 'n god aangespreek o.g.v. D.R.N. 58 waar die digter letterlik van Epicurus sê: *deus ille fuit deus* ('n god was hy, 'n god).
146. "In die Romeinse muurskilderye van daardie selfde tyd het die figure van Bacchus en Venus met haar gevolg meegewerk om aan die muurskilderye 'n voorkoms (effek) van 'n besondere vrolike leefwyse te gee."
147. 'n Deeglike ondersoek hierna kan egter nie in die onderhawige studie gedoen word nie.
148. *Transgredi* (Lewis and Short, *op. cit.*, p. 1890) = *to step over ... cross* sou myns insiens al genoeg gesê het hier en daarom kan *transilio* = *to leap, jump or spring across* (*ibid.*, p. 1891) as 'n *amplificatio in rei nomine ipso* beskou word.

149. *Op. cit.*, p. 203 "Beide woorde is deur hul plasing, naamlik deur hiperbaton respektiewelik deur hul plek tussen die rus-pouses beklemtoon. Terwyl *modicus*, soos reeds gesê, die regte middeweg aantoon, is die woord *transilire* 'n treffender uitdrukking vir die moedswillige oorskryding van dit wat reg is." Met *transilire* word daar dus ook gesinspeel op die ὕβρις van die mens wat sy perke as mens oorskry.
150. In *Lewis and Short, op. cit.*, p. 1177, word daar na die uitdrukking *munera Liberi* in verband met ode IV 15, 26 verwys en dan word die betekenis as "wyn" aangegee. Die digter gebruik dus hier 'n perifrasedigting vir wyn.
151. Drijepont, *op. cit.*, p. 185, deel die stylfiguur *exemplum* weens die kommentaar van die *Auctor ad Herennium* (IV 62) in dié verband, naamlik, *rem ... ante oculos ponit*, in as behorende tot die verhewe stylvlak. Ons het dus hier met 'n nadruklike stylfiguur te make.
152. *Oxford Classical Dictionary, op. cit.*, p. 220.
153. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 90. Volgens *id. ibid.*, word met *Sithonis* na 'n Thraciese stam verwys terwyl die Traciërs as geheel bedoel word. Ons het dus hier 'n sinekdogee (*pars pro toto*).
154. Drijepont, *op. cit.*, p. 184, deel hierdie figuur (*litotês*) volgens die beskrywing van die *Auctor ad Herennium* (IV 50) in onder die *Figuren des grossartigen Stils* in en voeg dan as kommentaar by: *wegen der wirklichen Bedeutung, obwohl der Auctor sie bloss als Mittel um der Antipathie vorzubeugen, empfiehlt*. Hierdie kommentaar sou hier waar Bacchus se afkeur vir die misbruik van sy gawes ter sprake is, heeltemal toepaslik wees.
155. Volgens *Lewis and Short, op. cit.*, p. 664, afgelei van die uitroep εὐοῖ tydens die Bacchusfeeste. Ons het dus hier 'n metonimie van die soort waar dit wat behoort tot die god eerder as die god self genoem word.
156. In r. 8 sou *mōnēt* met *sūpēr* uitruilbaar wees volgens die versmaat, maar die wegtrek van laasgenoemde sou grootliks tot duisterheid bydra. *Dēbēllātā* (sterk emosie weens hiperbaton) moet voor kom in r. 9 omdat verskillende kōla se woorde nie deurmekaar gemeng mag word nie.

157. Dat *monet* hier in verband met *rixa* metafories aangewend word, blyk duidelik uit die letterlike betekenis van hierdie werkwoord volgens *Lewis and Short, op. cit., p. 1161*, naamlik: *to remind ... advise, warn, instruct, etc.* Hierdie betekenis het op mense betrekking en waar dit hier op *rixa* van toepassing gemaak word, is dit 'n metafoor wat laasgenoemde woord persoonifieer.
158. Volgens die *Auctor ad Herennium* IV 21, het die stylfiguur antitese (woordfiguur of gedagtefiguur) 'n gewigtige uitwerking op die styl. Ook vir formele kontraste soos by die antitese van sinsbou soos ons dit hier aantref, kan hierdie kragtige werking opgeëis word.
159. Alhoewel daar in rr. 1-6 wat die ongelyke reëls (behalwe r. 5) betref, enjambement voorkom, het die saamval van die einde van sinne met die einde van reëls die effek dat dit in rr. 1-6 die kalmte van die ongesteurde gees veraanskoulik.
160. Deur die *Thes. L.L., op. cit., vol. VI (1), c. 288*, word die grondbetekenis s.v. *fas* aangegee as dit wat toelaatbaar is volgens godsdiens (*per religiones licet*). In *ibid.* word ook aangedui dat *fas* dikwels saam met *nefas* voorkom. In *Lewis and Short, op. cit., p. 726*, word daar met verwysing na hierdie spesifieke ode na die meer vae betekenis van *fas* naamlik "reg" verwys. Tog reken ek dat, weens die sterk religieuse konteks waarin hierdie woord tesame met die antitese *nefas* hier voorkom, die meer religieuse betekenis "regverdigheid en goddeloosheid" meer van toepassing sou wees.
161. Aangesien hier na 'n algemene lewenswaarheid verwys word, moet hierdie *sententia* myns insiens volgens Quint., *I.O., VIII v, 3 vv.*, as 'n γνῶμη -*sententia* bestempel word.
162. *Op. cit., p. 221.*
163. "En in die slotgedeelte, waarin die gespreksituasie skielik tot 'n direkte aanspreek van die wyn god verander, belowe die digter om hom nie oneer aan te doen nie en smee hy hom om hom van dronkenskap, wat smart meebring, te vrywaar."
164. Waar Kühner-Stegmann, *op. cit., erster Teil, pp. 180-204*, die *Konjunktiv zur Bezeichnung des Gewollten*, behandel, sê hulle onder ander op p. 191: *non ist notwendig, wenn die Negation sich auf ein einzelnes Wort des Satzes bezieht und*

nur dieses negiert. ("Non is verpligtend wanneer die negasie op 'n enkele woord in die sin betrekking het en slegs hierdie woord negeer.") Hieruit kan ons aflei dat dié *ego* in r. 11, wat direk naas *non* staan, sterk beklemtoon word benewens die klem verleen deur die nominatief van die voor-naamwoord. Op p. 192 sê Kühner-Stegmann: *Aber auch sonst wird zuweilen non als verstärkte Negation mit dem Konjunktiv des Gewollten verbunden.* ("Maar *non* word soms as versterkte negasie met die konatiewe konjunktief verbind.") Hieruit kan ons die gevolgtrekking maak dat ook die negatiewe wense met die werkwoorde *quatiam* en *rapiam* in die praes. konjunktief besondere klem dra. Die digter sou hier dan die bedeu- uitspreek dat dit tog ver van hom mag wees om hom aan heiligs- kennis skuldig te maak.

165. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 91, sien in *quatiam* 'n beson- derse energieëse woord met betrekking tot *invitum* om die teësin van die gode te skets en hulle ontstoke te maak.
166. Volgens Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 91, is Bacchus die god wat plante soos die klimop, wingerd, ensovoorts geil laat groei.
167. Bo, Dominicus, *Lexicon Horatianum*, erster Teil, Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, 1966, p. 65. In dié ver- band verwys Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 90, na Ovidius se *Fasti* III 772, waar Bacchus ook as *candide* (wat trouens ook ander gode beskryf as liguitstralend - nota van my), aange- spreek word. In die betrokke gedeelte van die *Fasti* vertel Ovidius in r. 771 vv. van die klimopplant (*hedera*) wat aan Bacchus gewy is omdat sy wiegie deur die Nysiadiese nimfe daarmee bedek is in die tyd waarin sy stiefmoeder (Juno) hom, toe hy nog 'n baba was, gesoek het, en dat die *toga virilis* op die feesdag van Bacchus aan Romeinse seuns gegee is, moontlik omdat Bacchus altyd gesien word as 'n seuntjie of jongeling of tussen dié twee leeftye.
168. Sien *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 224, wat ook meedeel dat hierdie die enigste plek in die werke van Horatius is waar dié benaming aan Bacchus gegee word.
169. "In Griekse sages tree Dionysos in sy waansin op teen die= gene wat sy orgies verag; eg Romeins is egter die sienswyse dat orgiastiese roekeloosheid veel eerder die straf van die god vir die misbruik van sy gawes of onbeheersde optrede jeens die kultus is."

170. Sien Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 91.

In dié verband is dit interessant om op Horatius se houding teenoor die gode soos verduidelik deur Syndikus, *op. cit.*, p. 207 te let. Syndikus merk naamlik op dat, net soos in die Romeinse kuns van daardie tyd, die Griekse gode vir Horatius nie meer werklikhede was wat van buite af op die lewe van die mens ingewerk het nie, maar bloot uitinge van die mens se fantasie wat die digter na willekeur kon aanwend in sy werk. Net soos die Romein egter teruggediens het vir ὕβρις, het sy religieuse besef wel nog op sekulêre wyse bly voortleef. Syndikus sluit *ibid.* af deur te sê: *die Hybris ist nicht mehr die menschliche Anmassung dem Göttlichen gegenüber, sondern eine Überschreitung der natürlichen Grenzen des Menschen.* "Die hebsugtige oorskryding van perke is nie meer die menslike aanmatigheid teenoor die gode nie, maar die oorskryding van die natuurlike menslike perke."

171. Sien Page, *op. cit.*, p. 221.

172. Volgens Lewis and Short, *op. cit.*, p. 1615, het hierdie byvoeglike naamwoord in sy letterlike betekenis veral op verwoede diere betrekking en word dit dus hier metafories in verband met *tympana* aangewend.

173. "In rasende bacchantedans tree drie bose geeste wat hul goeie natuur in die teendeel verander het, op: Liefde word blinde egoïsme. Roem word (verander in) ydele gespog - *vacuum* behoort eintlik in die sin van *inanis* (leegheid) tot roem - Trou (word verander in) ontrou.

174. In Lewis and Short, *op. cit.*, p. 261, word die gebruik van *caecus* met verwysing na hierdie einste ode, r. 14 as 'n metonimie aangedui.

175. In Lewis and Short, *op. cit.*, p. 1455, s.v., word die betekenis van *prodigia* met verwysing na hierdie spesifieke ode as oordragtelik aangegee wat die vermoede versterk dat hierdie byvoeglike naamwoord hier metonimies aangewend word.

176. Myns insiens gebruik die digter hier 'n *amplificatio per congeriem* (Quint., *I.O.* VIII 4, 27) aangesien beide *plus* en *nimio* in die vergrotende trap staan.

177. Sien Drijepondt, *op. cit.*, pp. 164-200.

178. Ook Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 91, sien in *perlucidior vitro* 'n hiperbool waar hulle hierdie woorde onder andere in verband bring met *sidere pulchrior* (skoner as 'n ster) van ode III 9, 21 en dan byvoeg: *die erhobene Eigenschaft ist 'über alle Begriffe'*. ("Die verhewe eienskap beteken 'bo-kant alle verstand'.")
179. Sien my p. 43 hierbo waar ek gewys het op die ongelukkige woordkeuse van Froesch met betrekking tot *variatio* en dat die korrekte term *varietas* moet wees.
180. Die *Thes. L.L.*, *op. cit.*, vol. II, c. 492, gee die letterlike betekenis van *arduus* aan as *ad clivum* = "teen die bult uit", en dit regverdig die vertaling "wanneer die lewenspad opdraand loop!" Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 174, sien in *arduus* 'n eufemistiese teenstelling teenoor *bonis* aangesien *arduus* dui op probleme wat opgelos kan word teenoor *res malas* wat bloot verdra moet word. *Id. ibid.*, meen dat *arduus* hier verband hou met kommer van Delliuss oor sy besittings en betrekking het op rr. 17-20 hieronder.
181. Fragment 335 LP van Alcaeus word deur Edmonds, J.M., *Lyra Graeca*, vol. I, 5th edition, 1958, Massachusetts, Harvard University Press, p. 416, as volg onder fragment nr. 158 aangegee en vertaal:
- οὐ χρῆ κάκοισι θυμὸν ἐπιτρέπην,
 προκόψομεν γὰρ οὐδὲν ἀσάμενοι,
 ὦ Βύκχι, φαρμάκων δ' ἄριστον
 οἶνον ἐνειαμένους μεθύσθην.
- (It is ill yielding the heart to mischance; for we shall make no advance if we weary of thee, o Bacchus, and the best medicine is to call for wine and drink deep.)
- Daar is dus weinig sprake van 'n vermaning tot geestesewewig in hierdie fragment, maar veel eerder van die ontvlugting van probleme deur die drink van wyn.
182. Die raad kom hier slegs indirek tot sy reg aangesien die Latynse sin letterlik sê dat Delliuss vroeër in sy vrolikheid sy ewewig bewaar het (*temperatam*). Dit sou dus meer korrek wees om van 'n soort toespeling as van direkte raad te praat.
183. "Dit sal die genot van 'n filosoof wees." Syndikus, *op. cit.*, p. 360. Syndikus spreek hom hier uit oor dié filosofiese genotsprinsipe met die woorde: *Die zwischen Traurig-*

keit und überschäumender Lust in der Mitte schwebende Stimmung ist bei Horaz wie bei Epikur eine heitere Gestimmtheit des Inneren, die sich durch nichts, was von aussen her kommt, aus seinem Gleichgewicht bringen lässt.

("Die innerlike stemming wat tussen hartseer en oorborelende (oorskuimende) rondsweef, is vir Horatius soos vir Epikurus n opgewekte innerlike gesteldheid wat deur niks uiterliks van balans gebring kan word nie.") Hieruit kan ons aflei dat Syndikus Horatius se gedagte in verband bring met die ἀταραξία ("onversteurbaarheids) -beginsel van Epikurus.

Ἀταραξία impliseer die innerlike vryheid van die mens wat hom deur niks van buite laat ontstel nie. Dat Horatius in hierdie ode met sy *aequam ... mentem* by hierdie ἀταραξία-beginsel van Epikurus sou aangesluit het, is miskien moontlik. Dit is egter gevaarlik om, soos Syndikus geneig is om te doen, Horatius uitsluitlik as n dissipel van Epikurus te sien. De Witt, N.W., *Epicurus and his Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, second printing 1964, p. 226, noem die vernaamste struikelblokke, volgens Epikurus, in die mens se strewe na ἀταραξία met die volgende woorde: *The chief causes of the soul's turmoils are unreasonable fears concerning the gods and death and ignorance of the natural limits of pleasure and pain.* Reeds die *moriture Delli* in r. 4 sowel as die ongenadige aanhoudende klem wat dwarsdeur dié ode op die dood gelê word, sou dus direk in stryd wees met die leer van Epikurus. Horatius kon hier net sowel by die μεσότης-teorie van Aristoteles aangesluit het. Waar die *summum bonum* volgens Epikurus ἡδονή (genot) was, het die *summum bonum* van Aristoteles, naamlik geluk, nie veel daarvan verskil nie. Wedersydse beïnvloeding tussen dié twee teorieë kan ook nie buite rekening gelaat word nie. Stace, *op. cit.*, p. 312, som die μεσότης-teorie mooi op: *Hence there are two extremes to be avoided. It is an extreme, on the one hand, to attempt to uproot the passions; and it is an extreme, on the other, to allow them to run riot. Virtue means moderation.* Soos reeds op my p. 9 hierbo aangetoon, het Horatius eklekties te werk gegaan en n eie uitkyk op sake gehad.

184. In die teksuitgawe van Klingner, *op. cit.*, p. 43, word hierdie ode ook as paraeneties aangegee.

185. Die *Thes. L.L.*, vol. I, cc. 1028-1029, wys daarop dat hierdie byvoeglike naamwoord wat 'n verwantskap met *aequor* (die see) vertoon oorspronklik 'n konkreet-lokale (*de loco*) betekenis gehad het en hierdie gebruik saam met *mens* is dus metafories. Aangesien Plautus, *Aul.* 2 2, 10, volgens *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 124, reeds hierdie uitdrukking gebruik het, moet ons hierdie metafoor as verslete beskou. Deur die hiperbaton wat *aequam* met *mentem* vorm, sowel as deur die vooraanplasing van *aequam* en deur die enjambement tussen rr. 1-2 gee Horatius egter nuwe krag aan hierdie metafoor.
186. Kühner-Stegmann, *op. cit.*, p. 196, wys op die meer duursame aspek van die *imperativus futuri* teenoor die gewone imperatief wat onmiddellike gehoorsaamheid eis en dus van verbygaande aard is. Alhoewel *memini* slegs hierdie toekomstige imperatief het, sê Röver-Oppermann, *op. cit.*, p. 49, dat *memento servare* veel meer gewig dra as wat die geval sou wees met *serva* of selfs *servato*.
187. Volgens Cicero, *De Oratore* III 206 sq., soos aangehaal by Drijepondt, *op. cit.*, p. 191, kan *paronomasia* soms kragtig op die styl inwerk.
188. *Litotês* (*Ad Her.* IV 50) word volgens Drijepondt, *op. cit.*, p. 184, as behorende tot die verhewe kragtige stylvlak beskou en hieruit kan ons aflei dat dit 'n sterk stylfiguur is.
189. Die versmaat in hierdie ode gebruik, is die Alceïese strofe wat ook in ode I 9 gebruik is. Sien p. 179 hierbo.
190. Die *anastrophê* van *in* in r. 1 het heel moontlik *metri causa* ontstaan, maar het die nuwe-effek dat die antitetiese *in arduis* (r. 1) en *in bonis* (r. 2) direk bo mekaar op beklemtoonde posisies aan die einde van hul onderskeie reëls geskrywe staan.
191. Ook die *Thes. L.L.*, *op. cit.*, vol. VII (2), c. 875, wys op hierdie onderskeid tussen *laetitia* en *gaudium* waar daar s.v. *laetitia* gesê word: *fere i.q. hilaritas* ("vrolikheid") en bygevoeg word: *gaudium distinguitur ... in notionem q.e. iucunditas sim. vergit maxime*. In die *Lexicon Horatianum* van Dominicus Bo, deel II, *op. cit.*, p. 7, word

aangetoon dat *laetitia* net op drie plekke in die werke van Horatius voorkom, naamlik hier in ode II 3, 4; in ode I 27, 1 en in "*Ars Poetica*" 428. In ode I 27, 1 word daar gesê dat om met drinkbekers te veg wat bedoel is vir blydskap, kenmerkend is van die Thra iërs (*Natis in usum laetitiae scyphis / pugnare Thracum est ...*) Alhoewel hier geen definitiewe aanduiding is van innerlike of uiterlike blydskap nie, word *laetitia* hier nie in 'n negatiewe betekenis aangewend nie. In die *Ars Poetica* 428 sq. word die opdrag gegee dat mens nie jou gedigte vir beoordeling na iemand moet bring wat nog vol vreugde is oor 'n geskenk wat jy aan hom gegee het nie, want dan sal jy altyd positiewe kritiek kry wat nie altyd opreg is nie. Die gebruik van *laetitia* hier het dus wel 'n oppervlakkige kleur. Volgens Bo, *op. cit.*, I, p. 208 word *gaudium* meer dikwels deur Horatius gebruik en wel ook in 'n negatiewe, oppervlakkige wyse soos in ode III 4, 27-28 waar dit in 'n obsene sin gebruik word (*impermissa ... gaudia*). Ons kom dus tot die gevolgtrekking dat die onderskeid tussen *laetitia* en *gaudium* soos beskrywe deur Lewis and Short nie sonder meer op Horatius van toepassing is nie en dat *laetitia* waar dit deur Horatius gebruik word nie sonder meer 'n negatiewe betekenis impliseer nie, maar dat 'n byvoeglike naamwoord soos *insolenti* hier nodig is om 'n negatiewe kleur daaraan te gee. Die betekenis van "onbeteueldheid" of "onbeheersdheid" van *insolens* blyk duidelik uit die betekenis waaronder dit in die *Thes. L.L.*, *op. cit.*, c. 1930, geplaas is, naamlik *intemperantibus sim*. In die *Oxford Latin Dictionary*, *op. cit.*, fasc. IV, p. 926, s.v. *insolens*, word die betekenis met verwysing na hierdie spesifieke ode aangegee as *Immoderate, excessive, unrestrained*, waaruit die "onbeteueldheid" ook duidelik blyk.

192. Die oorspronklike betekenis van *temperare* is volgens Lewis and Short, *op. cit.*, p. 1849, *to divide or proportion duly, mingle in due proportion ... to qualify, temper*. Hieruit het die meer oordragtelike, metaforiese betekenis van *limited, moderate, temperate* voortgevloei. *Temperatam* word dus hier met betrekking tot *mentem* metafories aangewend.
193. Sien Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 173.

194. Esser, D., *Untersuchungen zu den Odenschlüssen bei Horaz*, Verlag Anton Hain, Meisenheim am Clan, Beiträge zur klassischen Philologie, H. 77, p. 47. ("Die sterk kontras, wat uit die antitese tussen *laetitia* en *moriture* ontstaan, is simptomaties van die hele ode.")
195. Met hierdie *sententia* word 'n algemene lewenswaarheid bedoel. Volgens Quintilianus, *I.O.* VIII 5, 3, is die vorm van *sententia* hier ten sprake dus 'n γνῶμη -*sententia*.
196. "Die *apostrophê* *moriture Delli* (4) kom in nouliks enige gedig so hartstogtelik voor as in ode II 3 nie. Oor die algemeen plaas Horatius selde 'n byvoeglike naamwoord of deelwoord langs die persoon wat hy aanspreek."
197. Sien Kühner-Stegmann, *op. cit.*, p. 356.
198. Hier kom drie terme voor wat op vreugde dui en daarom sien ek dit as 'n *amplificatio per congeriem*. Eerstens is daar die werkwoord *bearis*; dan word daar met *interiore* gesinspeel daarop dat die wyn diep binne die *apotheca* vir spesiale geleenthede gestoor is. Dit is ook Falerniese wyn wat volgens Lewis and Short, *op. cit.*, p. 720, van die beste soort wyn was. Met die sinspeling in *interiore* kan hierdie byvoeglike naamwoord op sigself ook as 'n *amplificatio in rei nomine ipso* (Quint., *I.O.* VIII 4, 1 vv.) beskou word.
199. Drijepondt, *op. cit.*, p. 166.
200. Ek wens my by die sienswyse van Syndikus, *op. cit.*, p. 362, te skaar dat daar nie op willekeurige wyse na simboliese toespeling in die antitese tussen die boomsoorte in r. 9 gesoek moet word nie. Dit sou naamlik gevaarlike subjektiewe bespiegeling tot gevolg kon hê.
201. In die *Lexicon Horatianum* van Bo, *op. cit.*, p. 91, word aangetoon dat hierdie die enigste plek in die werke van Horatius is waar *consociare* voorkom. Van die takke wat *consociare* *amant*, merk Orelli/Baiter, *Q. Horatius Flaccus*, volumen prius, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1886, Georg Olms Verlag Hildesheim, 1972, p. 230, op: *Sensum amoris, quo ramis sese implicantibus umbram ita inter se coniungunt, ut duabus sub arboribus una umbra fruatur viator, ipsis arboribus tribuit ...* ("Hy het die gevoel van liefde waardeur die takke weens hul wedersydse vervlegting hulle so met

mekaar verenig dat 'n reisiger onder die twee bome een skaduwee geniet, aan die bome self toegeskryf.") Hierdie sienswyse wys in die rigting van 'n personifikasie. Deurdat Orelli/Baiter in hul kommentaar die woord *implicantibus* gebruik wat Horatius weglaat, kan ons die afleiding maak dat die digter hier van brachylogia gebruik maak wat ook nog krag verleen.

202. In die *Thes. L.L.*, vol. VI (1), c. 1473, word die letterlike betekenis van *fugax* in verband gebring met lafhartigheid (*ignavus*) en vreesagtigheid (*timidus*) wat veral op persone betrekking het. Hieruit blyk die metaforiese gebruik van *fugax* met betrekking tot *lympa* duidelik. In *ibid.* vol. VII (2), c. 800, word die letterlike betekenis van *laboro*, s.v., aangedui as dieselfde as om aandag aan iets te gee (*operam dare*) of om sorg aan iets te bestee (*curam dare*). Hierdie betekenis het ook hoofsaaklik op mense betrekking en die betekenis van swoeg ("beur") in verband met *lympa* is dus duidelik metafories. In *Lewis and Short*, op. cit., p. 1895, word die letterlike betekenis van *trepidare*, naamlik *to hurry with alarm, to bustle about anxiously, be in a state of confusion*, ook aangedui as hoofsaaklik van toepassing op lewende wesens en kan die gebruik hier in verband met *lympa* as metafories gesien word. Aangesien geeneen van bogenoemde metafore in genoemde woordeboeke pertinent onder die oordragtelike betekenis aangegee word nie, kan ons aanvaar dat ons hier met verslete metafore te make het. Die feit dat nie minder nie as drie metafore aangewend word in verband met *lympa* nie laat ons myns insiens egter toe om *lympa* as 'n personifikasie te sien.
203. "Van die rustelose gehaas van 'n stroompie ... hier deur *laborat* en *fugax* verder beklemtoon; dit is geen trae, kronkelende lopies nie." *Lympha* word hier dus voorgestel as 'n stroompie wat vliedend swoeg en haas. Moontlik is hier sprake van 'n soort *emphasis* op die kortstondigheid van die menslike lewe.
204. In die *Thes. L.L.*, vol. V (II), c. 1018, word die betekenis van *ater* aangegee as *niger, taeter, tenebrosus, fuscus*, en dan word daarby gevoeg: *de colore, sed subest multis locis nota terroris, abominationis, damni, pernicipis (saepe de inferis)*. Weens die grillerige, benouende assosiasies wat

hierdie kragtige byvoeglike naamwoord wek, reken ek dat ons hier met reg kan praat van 'n *amplificatio in ipso rei nomine* (Quint., *I.O.* VIII 4, 1 vv.).

205. Sien *De Oratore* III 98 vv., waar die sintuie, naamlik sig, gehoor, reuk, tas en smaak in dalende volgorde vir effektiewe aanwending deur die redenaar (en dus ook die digter) genoem word.
206. *Lewis and Short, op. cit., pp. 1314-1315*, wys daarop dat die oordragtelike betekenis van *patior* voortgevloei het uit die oorspronklike betekenis *to bear, support, undergo, suffer, endure*. Aangesien beide die oorspronklike betekenis sowel as die oordragtelike betekenis *to allow* wat hier veral op mense van toepassing is, in verband met die ode aangewend word, is dit veilig om *patiuntur* hier as 'n metafoor te sien.
207. Volgens Dionysius van Halicarnassus se *De Compositione Verborum*, II 13-20, is *λ* die aangenaamste klank onder die konsonante en *p* die lelikste een.
208. Die *sententia* hier ter sprake is myns insiens 'n *noema-sententia* (Quint., *I.O.*, VIII 12) aangesien daarop gesinspeel word dat Delliuss sy besittings moet geniet.
209. Volgens die *Oxford Classical Dictionary, op. cit., p. 543*, was Inachus die sterflike voorvader van die Myceense konings en gevolglik die vroegste koningsfiguur volgens Griekse legende. Ons het hier dus met 'n *amplificatio* by wyse van hiperbool te make. Drijepondt, *op. cit., p. 199*, verwys in die verband na Quint., *I.O.*, VIII 4, 29, waar laasgenoemde sê dat die hiperbool as 'n soort *amplificatio* gesien kan word.
210. Met *sub divo* gebruik die digter 'n metonimie aangesien die god vir die uitspannel gebruik word.
211. "Nie alleen het die getal van die betrokke persone vermeerder nie, maar ook die ruimtelike verbreding het 'n ander dimensie aangeneem: in die derde strofe het Horatius beskrywe hoe die bome tot 'n skaduryke dak verenig het waaronder enkelinge kan ontspan en dit kan geniet. Die hemelgewelf as dak oor die mensheid (as geheel) hoort tot 'n groter dimensie ... van die landelike word die gedig tot die kosmiese verhef ..."

212. Dat *moreris* na 'n tydelike verblyf verwys, word duidelik omdat die *Thes. L.L.*, vol. VIII, c. 1500, daaraan die betekenis gee van: *intransitive: fere i.q. tardari, cunctari*. Kiessling-Heinze vat die betekenis van hierdie woord mooi saam waar hulle op. cit., p. 176, sê: *denn dein Leben ist nur ein Aufschub des Todes*. ("Want die lewe is bloot 'n uitstel vir die dood.")
213. Volgens *Lewis and Short*, op. cit., p. 1987, word die letterlike betekenis van *victima* aangegee as *a beast for sacrifice*. Die gebruik hier in verband met 'n mens is dus metafories.
214. Met *Orcus* word volgens *Lewis and Short*, op. cit., p. 1276, die onderwêreld in plaas van die daar regerende Pluto genoem en ons het dus hierin ook met 'n metonimie te make. Volgens *ibid.*, p. 1150, word die letterlike betekenis van *miseror* aangedui as *to feel pity, have compassion etc.* Hierdie betekenis het veral op mense betrekking en *miserantis* word hier dus metafories in verband met *Orcus* aangewend.
215. In verband met *aeternum* maak Henderson, op. cit., p. 126, myns insiens 'n raak opmerking met die woorde: *But aeternum tells us more: Roman exile was not always final; the exile to death is*. Let ook op die lang lettergrepe van die versmaat in *aeternum* wat 'n verdere aanduiding van die ewigdurende dood is.
216. Waar elisie as die wegval van die eerste klinker by skandering beskou kan word, bly daar in die geval van synaloepha iets van die klinker se uitspraak behoue. Synaphie is die oorkoepelende term vir beide elisie en synaloepha.
217. In verband met die hipermetriese r. 27 merk Crusius, op. cit., p. 42, op dat die *-um* van *aeternum* by wyse van elisie wegval voor die klinker waarmee *exilium* in die volgende reël begin. Myns insiens sou dit meer korrek wees om hier van synaloepha tussen die reëls te praat aangesien die behoud van iets van die klank van die *-um* van *aeternum* 'n saamsmeëffek sou vorm met die *e-* van *exilium* en dit sou die effek van ewigdurende tyd veel beter uitdruk in die sin wat Kiessling-Heinze dit hier stel: "Die verbinding van die laaste reëls deur synaphie (myns insiens synaloepha) ... skets die tydsduur." Dieselfde geld ook vir die synaloepha in *exili(um) impositura*.

218. *Sors* word myns insiens gepersonifiseer as onderwerp van *impositura*.
219. *Vir varietas in tempo* sien G. Maurach se *Interpretation des alkaischen Fr. Z. 34 (Schilderungen in der archaischen Lyrik)*, Hermes 96 (1968-1969), S. 15 ff. soos aangehaal by Drijepondt, *op. cit.*, p. 16.
- In genoemde artikel verwys Maurach na 'n artikel van Herman Fränkel, naamlik *Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur* in *Wege und Formen frühgriechischer Denkens*, München 1960, 40-96. In hierdie artikel verwys Fränkel na genoemde Alcaeus fragment en wys dan op die voorliefde van die vroeë Griekse lirieskrywers om dieselfde dinge oor en oor te herhaal. Maurach merk egter met verwysing na fragment Z. 34 van Alcaeus op dat waar die digter aanvanklik van baie byvoeglike naamwoorde en bysinne gebruik gemaak het vir sy beskrywing sy styl teen die einde minder verfraaiend en meer eksak is. In genoemde fragment is die rede volgens Maurach dat daar teen die einde 'n verhoogde tempo is aangesien die kamp opgeslaan moet word. 'n Saakliker, minder versierende styl kan dus soms op 'n verhoogde tempo wys en dit word deur Maurach as variasie in tempo beskrywe. Die teendeel is myns insiens ook waar. Die digter kan van 'n meer saaklike na 'n meer versierende skryfwyse beweeg. Dit is laasgenoemde *varietas in tempo* wat myns insiens hier, veral in rr. 13-16 ter sprake is. Die toename in lettergrepe waarop reeds gewys is, dui ook op hierdie variasie in tempo.
220. Volgens die teksuitgawe van Klingner, *op. cit.*, p. 52, word hierdie ode ook as paraeneties aangedui.
221. Kühner-Stegmann, *op. cit.*, vol. I, p. 186, dui aan dat die gebruik van die hortatief-jussiewe konjunktief in die tweede persoon enkelvoud, soos hier in *remittas*, voor-klassiek is, maar sê dit word wel in klassieke literatuur deur digters aangewend. Ons het dus hier met 'n digterlike en verhewe taalgebruik te make. *Ibid.* wys verder daarop dat hierdie gebruik wat betekenis betref nie juis verskil van die imperatief *praesens* nie.
222. Die Alceïese strofe is dieselfde versmaat as dié wat in odes I 9 en II 3 hierbo gebruik is. Sien my nota nr. 74 hierbo vir die beskrywing van hierdie versmaat.

223. Sien Campbell, A.Y., *Horace, a New Interpretation*, University Press of Liverpool, 1924, p. 202.
224. Met *aemulatio* word die navolging met die doel om te oortref, bedoel.
225. Sien Page, *op. cit.*, p. 250, sowel as die *Oxford Classical Dictionary*, s.v. *Scythes*, p. 968.
226. In die *Thes. L. L.*, vol. III, c. 1459, word daar s.v. na *Aug. Conf. X 11, 18* verwys waarin daar staan: *nam cogo et -o sic est ut ago et agito, facio et factito*. ("want *cogo* en *cogito* is net soos *ago* en *agito*, *facio* en *factito*") Hieruit blyk die frekwentatiewe aard van hierdie werkwoord.
227. Volgens *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 1562, het die meer oordragtelike betekenis van *remitto*, naamlik *to slacken*, *relax*, *relieve*, *release etc.* uit die letterlike betekenis: *to let go back*, *send back*, *drive back etc.* ontstaan. Die gebruik van *remittas* + die infinitief hier is dus metafories. Deur Kühner-Stegmann, *op. cit.*, deel II, p. 206, word *remittas quaerere* met verwysing na hierdie spesifieke ode as 'n voorbeeld van perifrasede van 'n negatiewe bevel aangedui.
228. Naylor, H.D., *Horace: Odes and Epodes*, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1978, p. 92, gee die betekenis van *quaerere*, in verband met onsinnige toekomskeuringe, met verwysing na hierdie ode mooi weer in die woorde: *quaerere should have stress ... perhaps the effect is 'ask, ask, ask,'* en beklemtoon dus die "aanhou".
229. *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 1402, dui die letterlike betekenis van *posco* aan as *to ask for urgently; to beg, demand, request, desire*. Hieruit volg dat hierdie werkwoord in sy letterlike betekenis uitsluitlik op persone betrekking sal hê en dat die gebruik hier in verband met *aevi* metafories is.
230. Aangesien 'n algemene lewenswaarheid hier ter sprake is, kan ons volgens Quint., *I.O.*, VIII 5, 3, dié *sententia* as 'n γνῶμη -*sententia* bestempel.
231. In die *Oxford Latin Dictionary*, *op. cit.*, fasc. III, p. 742, nr. 1 (a), word die betekenis s.v. *fugio* aangedui as *to run away (as from danger)*, *take to one's heels*, *flee* en dan word daar onder 1 (b) gesê dat die gebruik van dié werkwoord in verband met dinge digterlik is. Myns insiens

word daar met "digterlik" hier ook metaforiese gebruike bedoel, want slegs lewende wesens kan letterlik vlug. Die gebruik hier in verband met die bekoorlike jeug is dus metafories.

232. Vergelyk Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 203: *fugit retro: es liegt, wie das Folgende deutlich macht, die Vorstellung eines Kampfes zugrunde, in dem die Jugend vom Alter geschlagen wird und fliehen muss ...* ("fugit retro: grondliggend hieraan is, soos wat daarop volg duidelik maak, die voorstelling van 'n geveg waarin die jeug deur die ouderdom verslaan word en moet vlug").
233. Ook hier is 'n algemene lewenswaarheid ter sprake en dus kan ook hierdie *sententia* as 'n γνῶμη-sententia bestempel word.
234. *Iuventas et decor* (r. 6) is myns insiens 'n vorm van *hendiadis* en daarom my vertaling "bekoorlike jeug".
235. "nie *imberbis* (nie) ... maar in verband met die gladde vel van die blomende jeug in teenstelling met die verrimpeling van die uitgedorde (*arida*) ouderdom." Ek wens egter hier van Kiessling-Heinze met hul vertaling van *arida* by wyse van 'n verlede deelwoord (*vertroekneten*) te verskil aangesien die digter myns insiens met *arida* hier 'n vorm van metonimie (*effectus pro causa*) bedoel en die teenwoordige deelwoord "dormakende" meer toepaslik sou wees.
236. Alhoewel daar in *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 1326, s.v., nie na hierdie spesifieke ode verwys word nie, word onder die letterlike betekenis aangedui dat *pello* dikwels in militêre sin waar die vyand op die vlug gejaag word, aangewend word. Waar die ouderdom hier as onderwerp van hierdie werkwoord voorkom, het ons dus met 'n metafoor te make.
237. Die *Thes. L.L.*, *op. cit.*, vol I, p. 983, wys daarop dat *lascivus* dikwels in verband met die oorskryding van 'n perk of in verband met onbeteueldheid aangewend word (*modum excedens, imprimis moderationem ... pudicitiam (fere i.q. ludibundus, petulans, effrenatus sim.)*) Ons sou dus die betekenis van "oordadige" of "vol oorgawe" aan hierdie byvoeglike naamwoord kon gee.

238. Die woord *facilem*, soos hier in verband met *somnum* gebruik, is nie 'n natuurlike uitvloeisel van die slaap en dus 'n metonimie (*effectus pro causa*) nie. Myns insiens wil die digter hier net impliseer dat slaap maklik kom gedurende die jeug in teenstelling met die ouderdom wanneer dit nie altyd die geval is nie. *Lewis and Short, op. cit., s.v., p. 715*, vertaal *facilem* met verwysing na hierdie spesifieke ode dan ook met *easy to obtain*, wat hierdie sienswyse ondersteun. Ons het dus hier met 'n ligte vorm van *emphasis* te make.
239. Sien my nota nr. 15 hierbo waar aangetoon word dat 'n sinekdogee (*pluralis pro singulari*) klem kan verleen. Kühner-Stegmann, *op. cit., vol. I, p. 77*, wys daarop dat *nomina abstracta* in die meervoud die betekenis van "gevalle, toestande, wyses van" ensovoorts kan hê. *Ibid., p. 85*, verwys egter ook na die gebruik van *nomina abstracta* in die meervoud soos aangewend deur digters en sê dan dat dit in dié geval veral dui op innerlike gemoedsaandoening. Hierdie opmerking ondersteun myns insiens die feit dat ons hier met 'n sinekdogee (*pl. pro sing.*) te make het wat besondere klem verleen.
240. Hier word op die kortstondigheid van die jeug gesinspeel en dus kan ons hierdie *sententia* volgens Quint., *I.O. VIII 5, 11 vv.*, as 'n *noema-sententia* tipeer.
241. Sien die *nimum breves / flores amoenae ... rosae* van ode II 3, 13-14 in dié verband.
242. Naylor, *op. cit., p. 92*, verwys in dié verband na Propertius I 10, 8.
243. Volgens *Lewis and Short, op. cit., pp. 2016-2017*, en die *Oxford Latin Dictionary, op. cit., fasc. VIII, p. 2123*, word *vultus* hoofsaaklik in verband met die gelaatsuitdrukking van 'n mens gebruik. Die gebruik hier met *luna* is dus duidelik metafories.
244. Die retoriese vraag hier herinner aan die *Auctor ad Herennium* IV 15, 22, waar gesê word dat alhoewel alle vorme van *interrogatio* nie indrukwekkend is nie, die tipe wat, nadat alle punte teen jou teenstander se saak opgesom is, as 'n soort van bekragtiging van jou argument dien, wel indrukwekkend is.

245. Die *Oxford Latin Dictionary*, op. cit., fasc. I, p. 74, gee die betekenis van *aeternus* aan as *eternal*, *forever*. 'n Afrikaanse weergawe soos "nimmereindigend" sou goed hiermee ooreenkom. Hierdie betekenis sou daartoe bydra om die antitese met *minorem ... animum* des te feller te laat uitstaan.
246. "Oorwegings en kwellinge wat die grenslose toekoms in staar asof dit noodsaaklik was vir 'n ewige lewensduur. Vir sulke planne is die gees van die mens te swak en gevolglik word dit (die gees) slegs afgestomp daardeur."
247. Sien my nota nr. 112 op p. 185 hierbo vir die patetiese krag van personifikasie. Antitese word deur die *Auctor ad Herennium* IV 21 beskrywe as *gravis* (gewigtig). Quint., I.O., VIII 5, 32, soos aangehaal by Drijepondt, op. cit., p. 199, beveel die *sententia* aan as moontlike werktuig van patos. *Repetitio* (*epanaphora*) word deur die *Auctor ad Herennium* IV 19, soos aangehaal by Drijepondt, op. cit., p. 182, beskrywe as *gravitatis et acrimoniae (habet) plurimum*. Waar hierdie figure dus in hoë frekwensie saam voorkom, kan die stylvlak sonder twyfel as hoogspatetiese beskrywe word.
248. Vir die uitdrukking *ponere totum* sien "*Ars Poetica*" r. 32. In sy kommentaar op genoemde woorde sê Brink, op. cit., p. 120, dat *ponere*, soos $\tau\acute{\iota}\theta\eta\mu\iota$ nie alleen die betekenis "plaas" bevat nie, maar ook om 'n kunswerk te "skep". *Totum* het volgens Brink betrekking op die $\delta\lambda\omicron\nu$ (geheel) van Aristoteles en die Griekse literêre kritici. Ons het dus hier te make met die vermoë (kuns) om 'n geheel te skep en die Duitse term *Gestaltungskunst* laat hierdie begrip myns insiens mooi tot sy reg kom.
249. Op. cit., p. 408.
250. Kühner-Stegmann, op. cit., deel II, p. 111, wys daarop dat digters dikwels kopulatiewe bindwoorde soos *et*, *-que*, *atque*, *ac* en disjunktiewe bindwoorde soos *aut* en *vel* by wyse van variasie uitgeruil het. *Vel ... vel* sou hier dus as sinoniem met *et ... et* gesien kon word. Myns insiens wou die digter hier egter iets van die disjunktiewe krag van *vel ... vel* behoue laat bly het en 'n antitese tussen *platano* en *pinu* skep.

251. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 204, deel mee dat Siriese nardusolie naas Indiese reukolie as die beste beskou is.
252. Kühner-Stegmann, *op. cit.*, deel I, p. 285, wys daarop dat die akkusatief van betrekking wat hier in *canos ... capillos* voorkom van Griekse oorsprong is en eers sedert die Augusteïese tyd in Latyn gebruik is.
253. Hier is weer 'n algemene waarheid ter sprake en daarom kan ons dit as 'n γνῶμη-sententia beskrywe.
254. Page, *op. cit.*, p. 252, wys daarop dat die benaming *Euhius* vir Bacchus ontstaan het uit die uitroep εὐοῦ! tydens sy feeste. Die digter gebruik dus hier 'n metonimie aangesien iets wat tot die god behoort in plaas van die god self genoem word.
255. Die letterlike betekenis van *dissipo* word deur die *Thes. L.L.*, vol. V (1), c. 1487, aangedui as om te versprei of uit te giet. Die betekenis wat dié werkwoord hier het, naamlik om te verdryf of te vernietig, is dus metafories.
256. Volgens die *Thes. L.L.*, vol. V, c. 61, word die letterlike betekenis van *edax* aangedui as dit wat betrekking het op lewende wesens. Die gebruik hier in verband met *curas* is dus nie alleen metafories nie, maar verleen ook aan *curas* die krag van personifikasie.
257. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 202, verskil hier van *Lewis and Short* deur *ocius* as 'n woord tipies van die omgangstaal te sien. Volgens Hofmann, *op. cit.*, p. 97, kan *ocius* wel as 'n woord eie aan die omgangstaal gesien word, maar dan kom dit gewoonlik in pleonastiese sin saam met byvoorbeeld *propere* voor. Aangesien die woord hier alleen voorkom, wens ek my by die sienswyse van *Lewis and Short* te skaar.
258. In die *Thes. L.L.*, vol. II, c. 482, word die letterlike betekenis van *ardens* aangedui as dit wat verband hou met 'n vuur of vlam. Die gebruik van *ardentis* hier met *Falerni* is dus metafories.
259. Sien my nota nr. 209 op p. 200 in dié verband.
260. Sien Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 204.
261. Leumann-Hofmann-Szantyr, *op. cit.*, p. 339, wys daarop dat weens die noue verwantskap tussen tussenwerpsels en imperatiewe sekere imperatiewe in Latyn in die omgangstaal die funksie van tussenwerpsels oorgeneem het. As 'n voorbeeld

hiervan word *age* saam met 'n ander imperatief genoem. Waar *age* hier saam met die imperatief *dic* gebruik word, het ons dus nog 'n voorbeeld van omgangstaal.

262. Die gebruik van *devius* met betrekking tot hierdie spesifieke ode word deur die *Thes. L.L.*, vol. V (1), c. 867, aangedui as: *i.q. non in urbe habitans*. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 204, sluit by hierdie sienswyse aan deur in *devium* nog 'n bewys te vind dat daar nie hier van 'n gewone courtisane sprake is nie. Volgens *ibid.* woon die meisie nie langs die pad nie en moet daar van die pad afgedraai word om haar te vind. Myns insiens is die vertolking van *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 566, wat die betekenis van *devius* met betrekking tot hierdie spesifieke ode aandui as *shy* meer korrek. Om van 'n skaam courtisane te praat word 'n oksumoron waarvan die botsende krag patos verskaf, geskep.
263. *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 372, wys daarop dat *coma* hoofsaaklik deur digters en deur laat-Latynse prosaskrywers gebruik is.
264. Sien my nota nr. 252 hierbo in dié verband.
265. Röver-Oppermann, *Lehrerkommentar zu Horaz*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, Zweite, aufgrund von nachgelassenen Korrekturen E. Rövers durchgesehene und verbesserte Auflage, 1968, p. 56. "Beeld volg op beeld tot by die grusame slot; variasie op variasie in 'n folterende komposisie wat tot die einde deurgevoer word ..., met die enigste doel om hierdie lykedans in sy opeenvolging van tonele stuk vir stuk tot die geheel wat die digter ons bied, saam te voeg."
266. "Maar die blik op die kortstondigheid van die lewe dien vir hom altyd as aansporing om die tyd so goed as dit nou eenmaal kan te benut."
267. "Die *omnes eodem cogimur* wat so dikwels in sy odes aangeraak word, het Horatius nêrens so indringend en in besonderhede uitgewerk as in hierdie klaaglied wat ook indirek 'n paraenese is nie."
268. Al drie dié *sententiae* het op algemene waarhede betrekking en moet dus volgens Quint., *I.O.*, VIII 5, 3 vv., as *γνώμη-sententiae* beskrywe word.

269. Röver-Oppermann, *op. cit.*, p. 56, herinner ons daaraan dat dit foutief sou wees om *pietas* bloot met vroomheid (*Frommigkeit*) te vertaal. Vir die Romein het hierdie begrip ook op 'n wedersydse gevoel van eerbied tussen byvoorbeeld ouers en kinders en tussen die mens en die opdragte van die gode betrekking gehad.
270. Lewis and Short, *op. cit.*, p. 788, gee die letterlike betekenis van *fugax* aan as *apt to flee, flying swiftly, swift, fleet* en toon aan dat die betekenis van *fleeting, transitory* uit hierdie letterlike betekenis ontstaan het. Ons kan dus aanvaar dat die gebruik van *fugaces* in verband met *anni* hier metafories is.
271. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 217, wys daarop dat die gebruik van 'n eienaam in *anadiplosis* nie alleen sterk pateties kan werk nie, maar ook baie selde in Latyn voorkom, naamlik slegs hier in die werk van Horatius, en by Vergilius slegs in Ecloga II, r. 69. Soubiran, *Pauses de sens et cohésion métrique dans les vers lyriques latins* (II) in *Annales, Pallas XII*, 1975, p. 44, meen dat hierdie herhaling van 'n eienaam aan die einde van 'n reël 'n maklike manier vir digters kan wees om metrumprobleme by die skryf van gedigte op te los. Horatius kon hier bloot behoefte gehad het aan nog 'n daktil of creticus en herhaal dan maar die naam wat hy so pas neergeskrywe het. Soubiran, *ibid.*, aanvaar egter dat in die voltooide gedig 'n figuur, soos die *anadiplosis* hier, wel effektief kan wees. Soos ons by die verdere ontleding van die gedig sal sien, val Horatius se eie betrokkenheid in hierdie ode veel meer op as in die voorafgaandes, want by die twee laaste *gerundiva* (r. 17 en r. 21) vind ons nie *tibi* nie en val dus terug op *omnibus*. Dit ondersteun die weemoed wat spreek in die *anadiplosis* en maak hierdie figuur hier stewig funksioneel.
272. Die versmaat hier aangewend is die Alceïese strofe. Hierdie versmaat wat ook in odes I 9, II 3 en II 22 gebruik word, word op my p. 179 hierbo beskrywe. Die daktil in *Pōstūmě*, *Pōstūmě* met die lang lettergreep gevolg deur die twee kortes het myns insiens die effek van die tyd wat vir 'n oomblik vasgehou word (lang lettergreep) en dan wegsnel (kort lettergreep).

273. Volgens *Lewis and Short, op. cit., pp. 1023-1024*, word die gebruik van *labuntur* met verwysing na hierdie spesifieke ode as oordragtelik aangegee. Die letterlike betekenis het meer op konkrete en lewende dinge betrekking en daarom kan ons aanneem dat die gebruik i.v.m. *anni* hier metafories is.
274. Dat 'n vervoegde werkwoord op die beklemtoonde posisie voor in 'n sin of reël klem op die besondere aktiwiteit laat val, word in my nota nr. 35 op p. 169 hierbo aangetoon.
275. In die *Thes. L.L., op. cit., vol. VII (1), c. 2004, s.v.*, word *instanti* in sy letterlike betekenis meestal in verband met die vyand aangewend en toon dit 'n sterk ooreenkoms met *invadere* ("inneem"). Hier waar dit in verband met die ouderdom aangewend word, is die gebruik dus nie alleen metafories nie, maar verleen dit ook aan *senectae* die krag van personifikasie. Ons kan feitlik sien hoe die ouderdom soos 'n vyand die oorhand kry. Die uitdrukking *instanti senectae* herinner verder sterk aan die *arida / pellente ... canitie* van ode II 11, 6-8.
276. In hierdie antitese (gedagtefiguur) staan *nec* in r. 2 antiteties teenoor die *et* van r. 3 en die *moram ... adferet* (rr. 2-4) staan antiteties teenoor die *instanti* in r. 3. Die antitese tussen *pietas* en *senectae* is bloot inhoudelik.
277. Volgens die *Thes. L.L., ibid.*, het *indomitus* in letterlike sin hoofsaaklik op diere betrekking en is die gebruik hier saam met *Morti* dus metafories. Volgens Leumann-Hofmann Szantyr, *op. cit.*, deel II, p. 392, het verlede deelwoorde wat op 'n bepaalde moontlikheid dui soos byvoorbeeld *invictus* ("onoorwinlik") ensovoorts eers in die Augusteïese tyd onder invloed van Griekse verbale byvoeglike naamwoorde op *-τος* in Latynse literatuur en veral by digters as attributiewe byvoeglike naamwoorde begin figureer. In *indomitus* het ons 'n voorbeeld van so 'n aanwending van die verlede deelwoord in Latyn.
278. Röver-Opperman, *op. cit.*, p. 57, sien ook hierdie gebruik as hiperbolies waar hulle sê: *wie quotquot ... bitter gesagte Übertreibung, bedingt durch die Aussichtslosigkeit selbst solchen Opfers.* ("Soos quotquot ... 'n wrang uitgespreekte oordrywing, teweeg gebring deur die futiliteit self van sulke offers.")

279. In die *Thes. L.L., op. cit.*, vol. VII (1), c. 335, word onder die aktiewe betekenis van hierdie byvoeglike naamwoord (*de eo, qui non lacrimat*) net na hierdie spesifieke ode verwys. Ook in die *Oxford Latin Dictionary, fasc. IV, p. 826*, word onder die aktiewe gebruike net na hierdie ode verwys. *Lewis and Short, op. cit.*, p. 883, verwys egter onder die aktiewe gebruik van dié byvoeglike naamwoord naas hierdie ode na Ausonius se *Epitaphia* 36, 3. Alhoewel ons dus weens laasgenoemde verwysing nie van ἡ ἀπαξ λεγόμενον kan praat wat die gebruik van *inlacrimabilem* in hierdie ode betref nie, kan ons dit ongetwyfeld as 'n neologisme bestempel.
280. "Met *instanti* begin die reeks van harde, kras uitgesoeke byvoeglike naamwoorde soos *indomitae, inlacrimabilem* ensovoorts. Hulle (die byvoeglike naamwoorde) is tiperend vir hierdie ode."
281. Vir beide *exempla* sien *Lewis and Short, op. cit.*, pp. 813 en 1875, s.vv. Sien ook my nota nr. 151 op p. 190 hierbo vir die kragtige uitwerking van hierdie stylfiguur op die styl.
282. Sien Dominicus Bø, *op. cit.*, deel II, p. 147, waar slegs hierdie verwysing vir die gebruik van Pluto as god van die dood in die werke van Horatius aangegee word.
283. Dat *compescere* gewoonlik in verband met diere aangewend word, word duidelik deur die *Thes. L.L., op. cit.*, vol. III, p. 2061, waar s.v. onder andere die betekenis *est velut in eodem pascuo continere* ("dis soos om (diere) op dieselfde weiveld te hou") aangegee word.
284. Sien my nota nr. 60 op p. 176 hierbo waar volgens Drijepondt aangetoon word dat 'n opeenstapeling van -i-klinkers dikwels die effek van hartseer of angswekkendheid oordra.
285. Vir die betekenis van noodsaaklike noodwendigheid soos vervat in die *gerundivum* sien Kühner-Stegman, *op. cit.*, deel I, p. 729 vv.
286. Volgens *Lewis and Short, op. cit.*, p. 1177, beteken *munus* in letterlike sin *a service, duty, office* ensovoorts. Om te praat van die diens of plig van die aarde sou dus nie alleen metafories wees nie, maar sal ook aan *terrae* die krag van personifikasie gee. Die gebruik van *munus* met

betrekking tot hierdie spesifieke ode word dan ook *ibid.* as oordragtelik aangegee onder die vertaling *a present or a gift*.

287. Dat 'n *anadiplosis* pateties kan werk, word bevestig deur die *Auctor ad Herennium* IV 38, waar gesê word dat hierdie herhaling van een of 'n aantal woorde 'n manier is om te amplifiseer of tot medelye te beweeg (*est cum ratione amplificationis aut commiserationis eiusdem unius aut plurimum verborum iteratio ...*). Soos reeds op my p. hierbo aangetoon, kan metafore volgens *id.* IV 45 'n patetiese effek hê (*augendi causa ... minuendi causa*). Indien ons na die indrukwekkende stylfigure in die onmiddellike omgewing kyk, kan ons aanvaar dat die metafore hier met 'n verhewe, patetiese doel ingespan is. Die patetiese krag van *amplificatio* met betrekking tot die retoriek word mooi deur Drijepondt, *op. cit.*, p. 144, belig as hy met verwysing na die *Auctor ad Herennium* II 47 vv. opmerk: *Der Auctor ad Herennium kennt II 47 ff. unter seinen Redeteilen die amplificatio als einen der drei Teile der conclusio der Rede, neben der enumeratio und der commiseratio, wodurch wir sie sofort als den abschliessenden hochpathetischen Angriff auf den Gegner erkennen ...* Dat *prosôpopoia* 'n stylfiguur is wat hoofsaaklik in 'n verhewe, patetiese stylvlak tuisshoort, het ek reeds in my nota nr. 112 op p. 185 hierbo aangetoon. In die *De Oratore* III pp. 205-206 soos aangehaal by Drijepondt, *op. cit.*, pp. 190-191, word beide *paradeigmata* (*exempla*) en anafore deur Cicero aangetoon as stylfigure wat 'n patetiese effek kan hê.
288. "Maar oor die algemeen is die hele diksie emosioneel gelaai. ... So vloei daar 'n bedrukkende effek voort uit die futurum-tye wat telkens weer gekies word en die oorstromende sinne wat nie tot 'n einde wil kom nie; mens reken telkens dat 'n sin afgesluit word, maar dan voeg die digter onverwags 'n verdere sinsnede by."
289. In die *Thes. L.L.*, *op. cit.*, vol. VII (2), p. 924, word die betekenis van *languidus* aangegee as *segnis* (traag) en *aeger* (sieklke). Hierdie betekenisse regverdig myns insiens die vertaling "sieklke, trae". Ook *errans* (letterlik

- "dwalende") dra hierdie begrip van traagheid oor. Volgens P. Grimal, *op. cit.*, p. 89, het die Cocytus wat hier deur *errans* beskrywe word, as "die rivier van gekreun" bekend gestaan. Hierdie rivier was 'n byrivier van die Acheron.
290. Vir dié *exempla* sien die *Oxford Classical Dictionary*, *op. cit.*, p. 312 en p. 994, s.vv.
291. Vir die beskrywing van die Cocytus as 'n moerasrivier (*Sumpfstrom*) sien Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 218.
292. Ook met hierdie *sententia* word daar na 'n algemene waarheid verwys en het ons dus met 'n γνῶμη-*sententia* te make.
293. Die gebruik van *heres* in 'n ode met die *carpe diem*-tema soos hier herinner aan *divitiis potietur heres* van ode II 3, 20 waar die tema ook voorkom.
294. Lewis and Short, *op. cit.* p. 261, s.v. *Caecuba*, wys daarop dat Caecubiese wyn die beste was met die woorde: *A marshy place in Southern Latium, near Amyclae, distinguished for producing the most excellent kind of Roman wine.*
295. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 219, wys daarop dat daar by die amptelike dinees van die *pontifices*, wat hier by wyse van afwisseling in die plek van die spreekwoordelike *canae Saliarum* (I 37, 2) gebruik word, op vrolike wyse feesgevier is. Ons kan aanvaar dat die wyn tydens dié geleentheid van die allerbeste gehalte was.
296. *Op. cit.*, p. 219.
297. "Die vermoë van ons digter om op taalkundige vlak te varieer en veral 'n amplifikasie in beeldspraak en klank-effekte in die vierde en vyfde strofe sorg daarvoor dat deur hierdie verdragings 'n baie kompakte, drukkende stemming, maar geen eentonigheid nie ontstaan."
298. In hierdie ode kom wel geen direkte paraenese voor nie, maar die onvermydelike finaliteit van die dood spreek so sterk tot die leser dat dit op indirekte wyse as vermaning dien om die huidige oomblik ten volle te benut.
299. Sien Latte, *op. cit.*, p. 105.
300. Syndikus, H.P., *Die Lyrik des Horaz*, Band II, drittes und viertes Buch, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, p. 104.
301. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 298, wys daarop dat lente-bloeisels as versiering gebruik is tydens die *Matronalia*

302. *Op. cit.*, p. 104.
303. Al word die gebruik van *vivus-a-um* in die betekenis van "vars" nie deur *Lewis and Short, op. cit.*, p. 2002, as oordragtelik en dus metafories of metonimies aangegee nie, word die letterlike betekenis tog aangegee as *alive, living, that has life*. Hieruit kan afgelei word dat ons hier met 'n oordragtelike, metaforiese gebruik te make het. Weens sy betekenis dra hierdie metafoor by tot die stygende spanningslyn. Sy plek aan end van die strofe verleen addisionele krag.
304. Hierdie betekenis stem ooreen met die betekenis waaronder die *Oxford Latin Dictionary, op. cit.*, fasc. VII, p. 1744, *sermonibus* met verwysing na ode III 21, 10 aangee, naamlik *a discussion on a literary, philosophic, scientific, etc., topic; a literary work cast in the form of such a discussion, a dialogue*.
305. Dat Horatius sy noue ontkoming aan die dood nie aan die toedoen van 'n besondere god toegeskrywe het nie word deur Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 299 aangetoon waar hulle daarop wys dat Horatius in ode II 17, 28, anders as hier waar hy sy ontkoming aan *Liber* toeskrywe, sy dank aan Faunus rig vir sy redding en in ode III 4, 27 aan die Muses.
306. Orelli-Baiter, *op. cit.*, p. 389, wys daarop dat wit offerdiere soos die *album ... caprum* hier in rr. 6-7 gewoonlik aan die bo-aardse gode en swart offerdiere aan die onderaardse gode geoffer is. 'n Eokram was (*ibid.*) veral 'n gepaste offer aan Bacchus (*Liber*) omdat dit gewoonlik aan die wingerdstokke gewei het.
307. "Hierdie krasse woordkeuse dui by Horatius op 'n kragtige bevryding, nie op 'n emosioneel belaaide siddering as gevolg van (die skok) van angs soos die algemene standpunt was nie."
308. Commager, S., *The Odes of Horace*, New Haven and London, 1962, p. 244. *Ibid.* sien hy ook 'n ooreenkoms tussen hierdie ode en ode II 11, waarin die *carpe diem*-tema ook voorkom: *Here is the same summons from political speculation (mitte civilis ... curas, 17) and the same emphasis on the present*.

309. Sien Syndikus, *op. cit.*, pp. 105-106, n. 15.
310. Die metaforiese gebruik van *bibere* in verband met *amphorae* is voor die hand liggend. In die *Thes. L.L.*, *op. cit.*, vol. VII (1), c. 1987, word die letterlike betekenis van *institutae*, s.v., aangedui as dieselfde as om iets te bou of op te rig (*erigere*, *extruere*). In c. 1989 word 'n figuurlike gebruik aangegee onder die betekenisse *erudire*, *educare* ... *docere* ("om te onderrig, om op te voed, om te leer"). Volgens die leksikograaf kan hierdie figuurlike betekenis op diere (*bestias*) of op dinge (*res*) betrekking hê. In c. 1991 word vervolgens na die spesifieke gebruik van *institutae* in hierdie ode verwys met die woorde *per prosopopoeiam*. Hierdeur word nie alleen die personifikasie van *amphorae* bevestig nie, maar ook die metaforiese gebruik van *institutae* wat aan *amphorae* die krag van personifikasie gee.
311. In verband met die plasing van die wyn in die *apotheca* bokant die vuurmaakplekke van die baddens sien Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 299. Volgens Gordon Williams, *op. cit.*, p. 105, is die Tullus hier ter sprake L. Volcatius Tullus wat in 66 v.C. konsul was. Die wyn sou dus, volgens Williams, ouer as 40 jaar wees wat 'n jaar meer is as wat Horatius self was. Ons het dus ongetwyfeld met 'n vorm van oordrywing te make.
312. Alhoewel hierdie ode in die teksuitgawe van Klingner, *op. cit.*, p. 80 nie as paraeneties aangedui word nie, is die imperatiewe en die raad wat vanaf r. 13 gegee word myns insiens afdoende bewys daarvoor dat hierdie gedig wel as paraeneties beskryf kan word.
313. Die tipe metonimie hier ter sprake is die tipe waar iets kleiner vir iets groters genoem word. Sien *Ad Herennium* IV 43.
314. Hierdie Griekse gebruik van die genitief om die persoon op wie die heildronk ingestel word aan te dui in teenstelling met Latyn waar ons die datief vir hierdie doel sou aanwend, word deur Page, *op. cit.*, p. 309, aan die hand van *Theoc.* XIV 18 geïllustreer ἐπιχεῖσθαι ἄκρατον | δῖνον ἥθελ' ἕκαστος, *to pour wine (in honour) of whomsoever each wished.* (Vertaling *id.*, *ibid.*) Kiessling-Heinze, *op.*

cit., p. 300, illustreer hierdie gebruik van die genitief in Grieks aan die hand van Antiphanes fr. 81 K ἔγχευ ... κυάθους θεῶν τε καὶ θεαινῶν μυρίους ("Skink ... ontelbare mate wyn ter ere van die gode en godinne.").

315. Volgens Orelli-Baiter, *op. cit.*, p. 391, beteken *centum* by Romeinse digters 'n oneindige groot getal: *Centum autem numerus infinitus apud poetas*.
316. In Lewis and Short, *op. cit.*, p. 1989, word s.v. die letterlike betekenis van *vigiles* aangegee as *awake, on the watch, alert*. Hierdie letterlike betekenis het (*ibid.*) veral op mense betrekking. Daar word egter na hierdie ode III 8 verwys onder die meer oordragtelike betekenis *wakeful, watchful*. Aangesien *vigiles* hier ook nog in verband met lewelose dinge, naamlik *lucernas* aangewend word, kan aanvaar word dat ons hier met 'n metaforiese gebruik van *vigiles* te make het. Die vertaling van Naylor, H.D., *Horace Odes and Epodes*, Garland Publishing, Inc. New York and London 1978 (First printed in 1922), p. 142, naamlik *keep the lamps awake* laat ook die metaforiese gebruik van *vigiles* blyk.
317. Hierdie dringende aard van die aanbeveling aan Maecenas is myns insiens nog 'n bewys daarvoor dat ons hierdie ode onder die paraenetiese odes moet klassifiseer.
318. *Op. cit.*, p. 298.
319. *Op. cit.*, p. 106.
320. Volgens Leumann-Hofmann-Szantyr, *op. cit.*, p. 281, is hierdie gebruik van *super* met die ablatief in die betekenis van "oor" (*über*) seldsaam en digterlik.
321. Volgens Page, *op. cit.*, p. 296, word die tydspanne waarbinne hierdie ode geskrywe is, bereken as tussen 30 en 29 v.C.. Aangesien die vyandige nasies in rr. 18-24 as verslaan of besig om oor te gee, beskrywe word, moet die datum myns insiens meer teen die einde van 29 v.C. wees. Page, *op. cit.*, p. 297, toon aan dat die prins van die Dakiërs wat hier ter sprake is, Cotiso, bystand aan M. Antonius belowe het en in 30 v.C. deur M. Crassus verslaan is. Die *Cambridge Ancient History*, vol. X, p. 117, wys daarop dat die M. Licinius Crassus hier ter sprake eers sy steun aan

Sextus Pompeius en later aan Antonius verleen het. Voor Actium het hy egter na Octavianus oorgeloop. 'n Generaal van die koning van die Parthers, naamlik Tiridates, het sy vors Phraates in 31 v.C. verdryf, *ibid.*, p. 79. Laasgenoemde het egter in 30 v.C. met die hulp van die Skithe teruggekeer en 'n burgeroorlog het ontstaan. Volgens Page, *op. cit.*, p. 297, is dit hierdie burgeroorlog onder die Parthers waarna in rr. 19-20 verwys word. Hy wys voorts daarop dat Statilius Taurus die *Cantabri* in 29 v.C. verslaan het. Volgens die digter was die Skithe op hierdie tydstip besig om hulle vyandige planne te laat vaar. Geeneen van die vyande wat in rr. 18-24 opgenoem word, het dus in daardie stadium 'n wesentlike gevaar vir die ryk ingehou nie.

322. Nog 'n voorbeeld van hierdie gebruik van asindeta, met opeenvolgende kôla, hierdie keer uit die prosa, vind ons in Cicero se *Pro Murena* IX 5 vv., waar Cicero wil aantoon hoe geweldig besig die lewe van 'n regsgeleerde soos syne en Sulpicius s'n in die stad is as hy by wyse van opeenvolgende asindeta sê: *ius civile didicit, multum vigilavit, laboravit, praesto multis fuit, multorum stultitiam perpessus est, adrogantiam pertulit, difficultates exsorbuit*: ("Hy het die privaatreg bestudeer, dikwels laat wakker gebly, geswoeg, was beskikbaar vir baie, het die dwaasheid van baie tot die einde toe geduld, verwaandheid uitentreure gesluk en (die beker van) krisissituasies tot die droesem geledig.") Die versmaat wat in hierdie ode sowel as in odes III 18 en IV 11 waarna Fraenkel, *op. cit.*, p. 223, verwys, gebruik word, is die Sapphiese-Adoniese versmaat of Sapphiese strofe wat deur Crusius, F., *Römische Metrik*, 6. Auflage, Max Hueber München, 1961, p. 121 as volg beskrywe word:

— u — — — u — — — —
 — u — — — u — — — —
 — u — — — u — — — — / — u — —

Soubiran, J., *Pauses de sens et cohésion métrique dans les vers lyriques latins*, *Annales* publiées trimestriellement par. 1' Université de Toulouse-Le Mirail, n.s., t. X - 1974, fasc. 5; Pallas XXI, p. 50 sq., veronderstel in die

meerderheid van gevalle 'n amper verpligte pouse in die Sapphiese hendecasyllabus na die 1e 5 lettergrepe.

323. Sien Quintilianus, *I.O.*, VIII 4, 27.
324. "Meestal word die volke met verwysing na die uitgestrektheid van die Romeinse Ryk genoem om die bekwaamheid van Augustus te onderstreep."
Medus in r. 19 is 'n *antonomasia* vir die Parthers. Volgens *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 1122, was die *Medus* 'n ander naam vir die Eufraatrivier en is beide die Parthers, die Assiriërs en die Perse by wyse van *antonomasia* na hierdie rivier vernoem.
325. Volgens *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 1320, is die letterlike betekenis van *parco* = "ek spaar". Hieruit het die figuurlike betekenis, wat hier van toepassing is, om jou naamlik van iets te weerhou, ontstaan. Aangesien 'n werkwoord hier in figuurlike sin aangewend word, kan ons seker wees dat *parce* hier metafories aangewend word. Volgens Kühner-Stegmann, *op. cit.*, p. 206, is *parce* + die infinitief dikwels bloot 'n variasie vir *noli* + infinitief.
326. Aangesien beide *sententiae* hier op algemene waarhede betrekking het, kan ons dit volgens Quint., *I.O.* VIII v, 3, as γνῶμη -*sententiae* beskrywe.
327. *Op. cit.*, pp. 122-123.
328. Hommel, H., *Horaz*, 1950, 47, soos aangehaal by Pöschl, V., *Horazische Lyrik*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1970, p. 204.
329. "Maecenas se naam moes aan die einde van die werk nog eenmaal helder na vore kom. Hierdie oogmerk lei ook tot die verhewe toon van die aanspreekvorm wat met sy herinnering aan Maecenas se herkoms van Etruskiese konings so sterk aan die eerste vers van die ode-bundel as geheel herinner."
330. "Soos 'n vonkelende juweel, 'n kunstige skitterende sieraad staan die eerste strofe aan die begin van die gedig. Geen ander ode begin so stralend, so feestelik-vrolik, so aangenaam en aanloklik nie."
331. Logies sou Tyrrhena veel eer saam met *regum* in die genitief meervoud tui shoort as met *progenies*.

332. Die sienswyse van Pöschl dat *progenies* 'n soort verheuenheid bevat kom nie alleen ooreen met die *Bacchum progeniem negat esse Iovis* van Ovidius (*Metamorphoses* IV 3) waarmee daar na Bacchus as nasaat van Jupiter verwys word nie, maar ook met die verwysing by wyse van *antonomasia* na Augustus as nasaat van Venus wat hom vertroetel in ode IV 15, 32: *almae / progeniem Veneris canemus*. Aangesien *progenies* in beide gevalle in verband met gode of hul nasate gebruik word, kan dit as 'n verhewe woord beskou word.
333. Sien my p. 139 hierbo in dié verband.
334. Sien die kommentaar van Kenney, *op. cit.*, p. 75, op die *tu ... tu ... tuisque* in rr. 9-10 van die *De Rerum Natura* III van Lucretius in dié verband.
335. Page, *op. cit.*, p. 321, wys by implikasie daarop dat die wyn onaangeraak was waar hy sê: *The cadus or amphora would have to be tipped to get at the wine*. Ons het dus ongetwyfeld hier met *emphasis* te make.
336. Leumann-Hofmann-Szantyr, *op. cit.*, tweede Band, p. 692, wys daarop dat die vorm van hiperbaton waar die genitief en dit wat besit word, geskei word so algemeen in Latyn is dat slegs gevalle waar die twee dele van dié hiperbaton ver uiteen gehou is, vermelding verdien. In dié lig verdien die hiperbaton *flore ... rosarum* (r. 3) myns insiens nie om genoem te word nie.
337. Sien my nota nr. 4 op p. 163 hierbo waar hierdie tipes hiperbata wat as't ware 'n prentjie voor die leser se oë skets as grafiese hiperbata beskryf word. In hierdie spesifieke geval kan daar myns insiens egter slegs van 'n grafiese newe-effek sprake wees aangesien die versmaat beswaarlik 'n ander woordordening sou toelaat. Volgens Pauly-Wissowa se *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, *op. cit.*, IA 2, cc. 1851-1866, is die *balanus*-salfolie hier ter sprake dieselfde as *Myrobalanum* wat uit die blare van die mirteboom en ander reukmiddels vervaardig is. Hierdie salfolie word egter nie genoem onder die meer eksotiese reukmiddels wat veral vanaf Egipte ingevoer is nie. Ons kan dus aanneem dat *balanus* 'n plaaslik vervaardigde salfolie was wat dan ook goed sou pas by die *paupertas* van die digter.

338. In die teksuitgawe van Klingner, *op. cit.*, p. 103, word dié ode ook as paraeneties aangedui.
339. "Die vermaning *eripe te morae* word heel letterlik bedoel: Maecenas moet nie langer versuim nie, hy moet hom haas en kom. Tog word daarmee op 'n motief wat vir die hele gedig van belang is, gesinspeel: die eis om niks uit te stel nie: *carpe diem quam minimum credula postero* ... Die kernsin van die ode *quod adest memento componere aequos* word hier reeds voorberei."
340. "Die dringendheid van die opdrag ... spruit egter ook uit sy oortuiging dat in gedraal en uitstel die leeftyd wat aan die mens gegun is, sinloos verbygaan."
341. Ek kan my egter nie met sy sienswyse, *ibid.*, vereenselwig waar hy sê: *With ne in prohibitions addressed to a particular person the perf. subj. is usual, but would be impossible here where the act spoken of is continuous*, nie. Volgens Kühner-Stegmann, *op. cit.*, p. 189, het so 'n onderskeid tussen 'n meer duratiewe betekenis van *ne* met die *praes.* konj. en 'n meer momentane een van *ne* met die *perf.* konj. wel in oud-Latyn bestaan, maar het dié onderskeid vervaag in klassieke Latyn.
342. Sien die *Lexikon der alten Welt*, c. 2991 s.v. *Telegonus* sowel as *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 1846, s.v. *Telegonus* in dié verband.
343. Die versmaat wat die digter hier gebruik, is die Alceïese strofe wat reeds in my nota nr. 74 op p. 179 beskrywe is.
344. In *De Or.* III 167 vv., sê Cicero, soos aangehaal by Drijepondt, *op. cit.*, p. 74, dat 'n metonimie kragtig op die styl kan inwerk.
345. *Mundae* se betekenis word mooi deur Page, *op. cit.*, p. 322, beskrywe waar hy sê: *The adjective indicates the presence of taste, but the absence of extravagance. Horace defines mundus (S. 2.2.65), as applied to a host, as a just mean between luxurious excess and sordid neglect. The word meaning not only 'simple' but 'elegant'.*
346. Die metonimie in *sub lare* is van die tipe waar dit wat behoort tot in plaas van die ding self genoem word (*Ad Her.* IV 43, 32).

347. $\overline{m} \overline{u} \overline{n} \overline{d} \overline{a} \overline{e} \overline{q} \overline{u} \overline{e} \overline{p} \overline{a} \overline{r} \overline{v} \overline{o} \overline{s} \overline{u} \overline{b} \overline{l} \overline{a} \overline{r} \overline{e} \overline{p} \overline{a} \overline{u} \overline{p} \overline{e} \overline{r} \overline{u} \overline{m}.$
348. Sien Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 377, vir die gnomiese (*empirische perfectum*) *explicuere*.
349. In die *Thes. L.L.*, vol. V, c. 1724, s.v., word die letterlike betekenis van *explico* aangedui as om iets uit te stryk of uit te spreid. Die gebruik van hierdie werkwoord hier met *cenae* is dus oordragtelik en metafories.
350. Hierdie motief kom veral sterk na vore in Satire II 6, 80 vv., waar die stadsmuis en die plattelandse muis vergelyk word.
351. "Die *sententia* staaf die voorafgaande imperatiewe; ... *sollicitam frontem* bring 'n nuwe gesigspunt na vore wat die volgende strofes voorberei en weer deur *sollicitus times* in vers 26 hervat word."
352. "en hierin is die betekenis van dié strofe vir die geheelstruktuur van die gedig geleë, naamlik om die aanvang van 'n nuwe dimensie voor te berei, die verbreding van die gedig wat in die daaropvolgende (strofes) voltrek word. Die strofe adem kosmiese ruimte."
353. Quadlbauer, F., *Die genera dicendi bis Plinius d.J.*, Wiener Studien 71, 1958, p. 60 vv.
354. In die *Oxford Classical Dictionary*, pp. 63-64, s.v. Andromeda, word meegedeel dat Cepheus die vader van Andromeda was. Nadat Andromeda se ma gespog het dat sy mooier as die Nereïdes is, laat Poseidon die land oorstroom en stuur 'n seemonster om alles te verwoes. Wanneer Cepheus sy dogter, vasgemaak teen 'n rots, aan die seemonster blootstel ten einde die vloek af te wend, word sy deur Perseus gered. Andromeda, Cepheus en Perseus word later sterrebeelde.
355. Page, *op. cit.*, p. 486, wys daarop dat *Procyon* die transkripsie van die Griekse Προκύων (*Antecanis*) is en dat die sterrebeelde wat hier genoem word, betrekking op die warm hondster dae het.
356. Volgens die *Thes. L.L.*, vol. III, c. 449, is dit gewoonlik lewende wesens wat as onderwerpe van *caret* voorkom, en dit versterk die vermoede dat *caretque* hier metafories aangewend word. Die *Oxford Latin Dictionary*, fasc. VIII, p. 1900, gee met betrekking tot *taciturna* die gebruike van

hierdie byvoeglike naamwoorde in verband met dinge aan met: *of things, ... personification*, en verwys in dié verband na die gebruik van *amnis* met *taciturnus* in ode I 31, 8.

Dit bevestig dat *taciturna* hier metafories aangewend word.

357. Kiessling-Heinze, *op. cit.*, p. 378, sien ook hierin 'n verwysing na die oordrewe bekommernis van Maecenas waar hulle in verband met die *Seres* opmerk: *als die Leute des fernsten Ostens ... lediglich um hyperbolisch den sorgenden Weitblick des Mäcen zu bezeichnen.*
358. Sien *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 508, waar aangedui word dat Cyrus die stigter was van die Persiese monargie.
359. Die *sententia* stel 'n algemene waarheid en kan dus volgens Quint., *I.O.*, VIII 5, 3 as 'n γνῶμη-*sententia* bestempel word.
360. Die byvoeglike naamwoord *prudens* word deur *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 1482, aangedui as 'n samegetrokke vorm van die teenwoordige deelwoord *providens* (afgelei van *provideo*), en daarom my vertaling "in sy voorsienigheid".
361. "Horatius formuleer die sin nie filosofies nie, maar klee dit, soos duidelik blyk uit *ridet*, in mitiese gewaad en rig hom in plaas van teen die astrologie soos in I 11, 1 teen die poging van die mensegees om in eie krag die duisternis van die toekoms te deurdring."
362. "Horatius druk sy wysheid dat die toekoms vir die mense verborge is ... in die vorme van Griekse poësie uit: digterlik is die personifikasie van die natuurverskynsels deur 'n kundige skeppergod; ... poëties is ook die beeld van die duistere nag wat die toekoms omgewe."
363. Die letterlike betekenis van hierdie selfstandige naamwoord word deur die *Thes. L.L.*, vol. V, c. 1532, aangedui as 'n uitgang. In die *Oxford Latin Dictionary*, fasc. III, p. 645, s.v., word die betekenis van *exitus* met verwysing na hierdie spesifieke ode aangedui as *a result, issue, outcome*. Die gebruik in hierdie ode is dus oordragtelik en metafories.
364. Volgens die *Oxford Latin Dictionary*, fasc. VI, p. 1453, word die meer oordragtelike betekenis van hierdie werkwoord aangedui as *of darkness, to cover, hide, to put in the shade*. In *Lewis and Short*, *op. cit.*, p. 1440, word die letterlike betekenis aangegee as om te druk (byvoorbeeld

met die voet) en 'n merk te laat. Dié werkwoord word hier dus metafories gebruik.

365. Ook hierdie *sententia* het betrekking op 'n algemeen geldende beginsel en moet dus as 'n γνῶμη -*sententia* bestempel word.
366. "Hierdie reëls in die middel van die ode - dit is ook die presiese middelpunt van die inhoudelike kernsin, naamlik van rr. 32 vv. - is dan as't ware die besliste skakel van die geheel."
367. "Hierdie 'ander dinge' word deur die indrukwekkende beeld van die vloed weergegee. Dit simboliseer die onberekenbare wisselvalligheid wat die lotsbepalinge wat buite ons beheer is, bepaal."
368. Sien *Ad Her.* IV 45, 59. Die vergelyking word hier uitgedruk deur *ritu*.
369. *Nunc* in r. 34 en in r. 36 word as anafoor beskou omdat opeenvolgende *kôla* daardeur ingelei word.
370. Sien my nota in verband met sinaphie op p. 112 hierbo.
371. Die *Thes. L.L.*, vol. VI (1), c. 602 dui die letterlike betekenis van *ferus* aan as dit wat nie beskaafd of getem is nie (*non cultus, non domitus*). Die oordragtelike betekenis waaronder daar na hierdie spesifieke ode op c. 605, verwys word, het veral betrekking op dinge wat soos wilde diere optree (*quasi ferarum more agunt*). Hieruit blyk myns insiens die metaforiese gebruik van hierdie byvoeglike naamwoord in hierdie ode waar dit in verband met *diluvies* gebruik word.
Inritat word met betrekking tot hierdie spesifieke ode deur die *Oxford Latin Dictionary*, fasc. IV, p. 968, onder die oordragtelike gebruike van dié werkwoord genoem en aangesien dit 'n werkwoord is wat in 'n oordragtelike sin gebruik word, kan *inritat* hier as metafoor beskou word.
372. "Hierdie wete skeur die mense los van die meesleurende stroom van die tyd en maak hulle selfgenoegsaam en vrolik."
373. *Vel* in rr. 43 en 45 staan aan die begin van opeenvolgende sinsnede en kan as anafoor beskou word. *Vel* in r. 43 word slegs deur *cras* verdring omdat *cras* op albei sinsnede betrekking het.
374. Kühner-Stegmann, *op. cit.*, erster Teil, p. 196, toon aan dat die *imperativus futuri* dikwels in 'n hoofsin voorkom

wanneer die tyd van die werkwoord in die bysin in die *fut. simpl.* of *fut. ex.* staan. Om hierdie rede reken ek nie dat *occupato* in r. 44 spesiale vermelding verdien nie.

375. Volgens die *Oxford Latin Dictionary*, fasc. III, p. 742, is die gebruik van die werkwoord *fugere* in verband met dinge meer digterlik van aard en het die letterlike betekenis van *to run away (as from danger)*, *take to one's heels*, *flee*, meer op mense en diere betrekking. Hieruit blyk die metaforiese gebruik van *fugiens* hier. In *Lewis and Short*, op. cit., p. 1962, word die letterlike betekenis van *veho* in verband gebring met mense, diere en waens wat dra of vervoer. Om hierdie werkwoord in verband met *hora* aan te wend, soos in hierdie ode, is egter om dit metafories te gebruik.
376. In *Lewis and Short*, op. cit., p. 967, word die betekenis van *insolens* met betrekking tot hierdie ode aangedui as *haughty*, *arrogant*, *insolent*. *Ibid.*, p. 1358, gee die betekenis van *pertinax* met betrekking tot hierdie ode aan as *obstinate*, *pertinacious*, *stubborn*. Uit hierdie betekenis blyk myns insiens die kragtige aard van hierdie uitsoekwoorde.
377. Nie alleen is daar 'n ellips van *est* in beide sinsnede van die *epanaphora* nie, maar *benigna* het ook op albei betrekking. Ons het dus hier 'n mooi voorbeeld van *brachylogia*.
378. "Die afskrywing van 'n bepaalde bedrag soos aangedui op die rekening en wat dus geen verdere lening noodsaak nie."
379. Hierdie tema kom veral mooi na vore in ode III 16, 17-18: *crescentem ... fames* ("Kwelling en gulsigheid vir meer volg op geld wat al hoe meer word.")
380. *Dote* is 'n metafoor uit die reg en ons kan die aanwending van hierdie selfstandige naamwoord in verband met *pauperiem* en die metafoor *probam* in hierdie ode plaas onder die betekenis wat die *Thes. L.L.*, vol. V (1), c. 2042, onder *sensu iuridicali* aangee, naamlik *res sive pecunia propter nuptias marito vel ab uxoris patre pro filia vel ab ipsa uxore vel a quolibet alio datae* (besittings of geld wat omdrede die huwelik aan die eggenoot of deur die vader van die eggenote vir sy dogter of deur die vrou self of deur enige ander persoon gegee is.)

381. *Pauperies* soos aangewend deur Horatius in sy odes, kom nie neer op gebrek nie, maar om net genoeg te besit. Daar is dus iets eerbaars te verstane onder hierdie begrip in die odes en hierdie eerbaarheid skakel by wyse van *sunônumia* by *probamque* en *sine dote*.
382. In die *Thes. L.L.*, vol. VIII, c. 1558, word die letterlike betekenis van *mugio* aangedui met betrekking tot diere. Hier waar dié werkwoord dus in verband met *malus* aangewend word, is die gebruik metafories.
383. Die *Oxford Latin Dictionary*, fasc. 1, p. 204, gee die gebruik van *avarus* met betrekking tot dinge as poëties aan en dit versterk wel die vermoede dat ons hier met 'n metaforiese gebruik te make het.
384. "In ode III 29 kom 'n antitese voor in die uitbeelding van die negatiewe in die voorlaaste strofe, wat antitetes staan teenoor die positiewe laaste strofe. Teenoor die *malus* (58) staan 'n eenvoudige *scaphae* (62), teenoor die *Africis procellis* (57/58) 'n kalme *aura* (64)."
385. Sien my p. 165 hierbo waar daar op die emosionele krag van enjambement gewys word.

DIEM-TEMA

Die Mahnung quod adest memento componere aequos ist im übrigen nicht ohne Beziehung auf das Dichten des Horaz. Sie könnte geradezu als Motto über der horazischen Lyrik stehen. Denn was wollen die meisten seiner Oden anderes, als das, was gegenwärtig ist, zu einer Ordnung fügen, einen Augenblick des Lebens erfüllen, erhöhen, in ein grösseres Ganzes einordnen, ihn in poetischer Verwandlung dem Schatze der Erinnerungen einfügen und als monumentum aere perennius für die Nachwelt festhalten? Met hierdie gedagte wat hy in verband met ode III 29, 32-33 uitspreek, sê Pöschl¹ dat al die odes van Horatius onder die teken van die *carpe diem*-tema staan. Hoe sterk hierdie tema in die eerste bundel figureer, blyk onder andere daaruit dat 4 van die eerste 11 odes, dit wil sê $\pm$ 470 uit 1364 woorde (34%) van die eerste boek daaraan gewy is. Nie alleen word die "laaste" ode van die eerste bundel aan dié tema gewy nie, maar ook die "eerste" ode wat voorkom (ode I 4) na die opdragte aan die digter se drie belangrikste beskermers. Waar die tema nog in baie ander odes aangeroer word, word dit veral pertinent gestel in die odes wat hierbo² ontleed is. Daar sal eers na die tema gekyk word soos dit in hierdie odes figureer en dan sal dit soos dit in die ander odes voorkom, ondersoek word. Die odes wat reeds behandel is, sal dus uitstaande bakens vir ons geheel-ondersoek oplewer. Tensame met die ondersoek na die stilistiese spanningslyn sal die verhouding tussen die paraenetiese gedeeltes en die uitgangsituasies sowel as die stylvlak ook kortliks verreken word.

In ode I 4 behels die paraenetiese gedeelte 54 uit die totale 132 woorde (41%). In die uitgangsituasie hier word die aange-

naamheid van die deurbraak van die lente na die winter geskets. Die *carpe diem*-gedagte word in rr. 14-15 by wyse van 'n *sententia* gestel (*o beate Sesti ... longam*). Die skokeffek van die dood wat onverwags in r. 13 ten tonele gevoer word en geen onderskeid tref tussen armes (*pauperum tabernas*) en rykes (*regumque turres*) nie, verleen 'n dringendheid aan die paraenese en die *carpe diem*-gedagte. In r. 18 vv. (*regna vini*) word daar in verbinding met sy *carpe diem*-tema van wyn melding gemaak en genot van die huidige oomblik in die vorm van 'n aangenaam ontspanne *convivium* gesuggereer. Van meet af aan vertoon die styl van dié ode 'n geleidelik stygende lyn. Die spanningslyn styg egter skerp met die onverwagse noem van die dood in r. 13, en van hier tot die einde vertoon die styl intense patos.

In ode I 7 word 97 uit die totale 173 woorde (56%) aan die paraenetiese gedeelte gewy. In die uitgangsituasie prys die digter sy eie Tibur bo beroemde gebiede in die buiteland. Die *carpe diem*-gedagte kom hier die eerste keer voor in rr. 17-21 (*sic tu ... tui* en word verder onderstreep in r. 31 (*nunc ... curas*). Twee gevare wat die mens verhinder om die huidige oomblik ten volle te benut, word hier moontlik genoem. In die eerste drie strofes is daar naamlik heel moontlik sprake van 'n ontvlugting na die roemryke verlede of bloot na die betowering wat die vermaarde wêrelddele mag inhou. Soos by die ontleding van die gedig aangetoon, kan *tristitiam* (r. 18) beide op persoonlike probleme en op politieke kwellinge betrekking hê. Hierdie kwellinge verhoed die mens om die huidige oomblik ten volle te benut.³ Die boodskap van hierdie ode is om waar jy jou ookal mag bevind (*seu ... castra tenent seu ... tenebit Tiburis umbra tui*) en wat jou probleme ookal mag wees, die huidige oomblik te geniet (weer met wyn) en dan sal jy

weer die toekoms vol moed in die oë kan staar (*cras ingens interabimus aequor*). Alhoewel die styl van die begin af verhewe is en by tye, veral teen die einde, patetiese hoogtes bereik, kom die skielike en daarom uiters treffende (feitlik ὄψος-) patos wat deur die skokeffek van die dood in ode I 4 bewerkstellig word nie in hierdie gedig voor nie.

Een en negentig uit die totale 109 woorde (83%) van ode I 9 bestaan uit 'n paraenese. In die kort uitgangsituasie slaag die digter daarin om met die treffende beeld van Soracte wat uitstaan met sy diepe sneeu 'n gevoel van ondraaglike koue en starheid oor te dra. In r. 5 (*dissolve*) begin die digter met sy paraenese. By wyse van *poluptoton* en in twee γνῶμη-sententiae word die *carpe diem*-gedagte in rr. 13-18 genoem. Met *canities ... morosa* word die ouderdom hier vir die eerste keer in verband met die *carpe diem*-tema aangewend en verleen daaraan 'n dringendheid. Hier is dit kwellinge rakende die toekoms (*quid sit futurum ... fuge quaerere*) wat as vyand van die *carpe diem*-raad genoem word. Soos by odes I 4 (*regna vini*) en I 7 (*molli ... mero*) kom wyn ook hier in r. 8 voor (*merum*). Ten spyte van die patetiese *o Thaliarche* (r. 8), die antitese tussen *virenti* en *canities* in r. 17, wat so sagkens aan die *Pallida Mors* van ode I 4 herinner en die buitengewone hiperbata van rr. 22 e.v., voel ons in hierdie ode nie naastenby die patetiese hoogtepunte van ode I 4 of selfs van ode I 7 aan nie.

In teenstelling met die voorafgaande gedigte begin die digter ode I 11 abrupt, dit wil sê sonder 'n uitgangsituasie, met sy paraenese. Die *carpe diem*-gedagte word hier by wyse van 'n hele drie *sententiae* in rr. 6-8 (*spatio brevi ... reseces; dum loquimur*

... *aetas* en die einste *carpe diem* ... *postero*) besonder sterk onder die aandag van die leser gebring. Soos in ode I 9 word daar hier teen sinlose kwellinge oor die toekoms as vyand van die *carpe diem*-aanbeveling gewaarsku. In ooreenstemming met die vorige odes met die *carpe diem*-tema kom wyn ook hier in r. 6 (*vina liques*) voor. Die bondige styl sowel as die opeenstapeling van *sententiae* teen die einde veroorsaak 'n sterk beklemtoning.

Ook ode I 18 begin abrupt, sonder uitgangsituasie. Alhoewel, soos reeds by die ontleding van dié gedig aangetoon is, die *carpe diem*-tema nie as hooftema van hierdie gedig beskou kan word nie⁴ kom dit tog duidelik na vore in die *sententiae* in rr. 3-5. Die hooftema, wat wel van groot belang is vir die presisering van die *carpe diem*-tema, is die regte instelling, naamlik matigheid, teenoor die gawe van Bacchus. As vyande van die *carpe diem*-gedagte word knaende kwellinge (*mordaces* ... *sollicitudines* - r. 4), politieke (militêre) sorge (*militiam* - r. 5) en 'n gesanik oor beskeie middele (*pauperiem* - r. 5) genoem. Deur van die wynstok as *sacra vite* (r. 1) te praat en van wyn as gawe van 'n god (*munera Liberi* - r. 7) en deur die res van sy gedig toon die digter dat hy wyn nie maar net as deel van die topiek van die *carpe diem*-tema gebruik nie, maar verleen hy daaraan 'n verhewenheid wat die leser tot die besef bring dat wyn vir hom 'n dieper betekenis ingehou het as dié van net 'n middel om sy probleme te ontvlug. By die ontleding van die gedig het ons gesien dat, alhoewel die ode van meet af aan op verhewe vlak geskrywe is, daar eers vanaf r. 8 'n patetiese styging voorkom. Reëls 1-6, waar die *carpe diem*-tema figureer, maak dus nie deel uit van die sterk patetiese gedeelte nie.

Die *Aequam ... mentem* (rr. 1-2) van ode II 3, wat ook abrupt sonder uitgangsituasie begin, herinner enersyds in 'n mate aan die matigheidsbeginsel wat so sterk beklemtoon is in ode I 18. Die *carpe diem*-gedagte word in rr. 13-16 (*huc vina ... atra*) weergegee. Hierdie ode herinner andersyds in baie opsigte aan ode I 4, seker om naby die begin van die nuwe boek die tema, wat van ode I 19-38 nie meer in 'n volledige gedig behandel was nie, weer sterk onder die aandag te bring. So roep *laetitia, moriture Delli* (r. 4) met sy sterk botsende effek duidelike assosiasies met die onverwagse *Pallida Mors* van ode I 4 op terwyl die *divesne, ab Inacho, / nil interest ... et infima* (rr. 21-22) uitvoeriger en dus nadrukliker aan die *pauperum tabernas* en die *regumque turres* van ode I 4 herinner, nadat in rr. 19-20 met *exstructis ... divitiis* op hebsug gesinspeel is. Veral die laaste vyf reëls van hierdie ode wat van die begin af in 'n verhewe styl geskrywe is, is sterk pateties. Hier kom die dood in sy ongenaakbaarheid (*nil miserantis Orci* - r. 24) voor.

Ook in ode II 11 kom geen uitgangsituasie voor nie, en die paraenese begin dus weer abrupt. Die *carpe diem*-gedagte kom hier in rr. 13-17 voor. Die ouderdom wat veroorsaak dat die jeug moet wyk (rr. 5-11), herinner aan die *canities ... morosa* van ode I 9, 17-18. Die eerste strofe waar politieke (oorlogs-) kwellinge as vyande van die *carpe diem*-gedagte genoem word sowel as die *trepides in usum* (r. 4) en die *curas edaces* (r. 18) wat hier as vyande van die *carpe diem*-gedagte genoem word, herinner aan die *militiam* (r. 5), *pauperiem crepat* (r. 5) en *mordaces ... sollicitudines* (r. 4) van ode I 18 terwyl die *aeternis ... consiliis* (rr. 11-12) iets van die toekomskwellinge van odes I 9 en I 11

laat aanvoel. Wyn (*ardentis Falerni*) kom ook hier as deel van die *carpe diem*-tema voor. Alhoewel nadruklike stylfigure in hoë frekwensie in hierdie ode voorkom en veral die tweede gedeelte 'n dringende haastigheid vertoon, spreek die patos ons hier nie so sterk as byvoorbeeld aan die einde van ode II 3 aan nie.

In die inhoudelik sombere en magtelose maar stilisties patetiese "dodedans" van ode II 14 kom daar weer geen uitgangsituasie voor nie. Hier is egter geen sprake van 'n direkte paraenese of eksplisiete *carpe diem*-tema nie, maar soos by die bespreking van die gedig aangetoon, is dié gedig op indirekte wyse tog paraeneties en noep die beklemmende gevoel van die oormag van die dood die mens op indirekte wyse tot waardering en benutting van die huidige oomblik. Die doodsgedagte wat die digter in ode I 4 te pas gebring het en wat sterk in ode II 3 figureer, word volledig in hierdie ode uitgewerk. Die grafiese hiperbaton in rr. 9-11 waarin die leser kan sien hoe almal wat hulle met die aardse gawes voed deur die stroom van die dood omring word sowel as die *inlacrimabilem Plutona* (rr. 6-7) herinner dan ook sterk aan die *omnes eodem cogimur* en die *nil miserantis Orci* van ode II 3, terwyl die *absumet heres ... clavibus* hier in rr. 25-26 aan die *divitiis potietur heres* van ode II 3 herinner. Die *sive reges sive inopes ... coloni* in rr. 11-12 herinner aan die *divesne*, ... *ab Inacho, / nil interest ... et infima* van ode II 3 en die *pauperum tabernas regumque turres* van ode I 4. Ook die *Caecuba ... servata centum clavibus* in rr. 25-26 herinner aan die *exstructis ... divitiis* van ode II 3. In rr. 25 e.v. is daar weer 'n suggestie van wyn. In hierdie ode bereik die verhewepatetiese styl 'n ongekende hoogtepunt. Nie alleen vertoon die stylvlak van die begin af intense patos nie, maar die *amplificationes*

teen die einde bewerkstellig selfs nog 'n verdere styging in die stylniveau.

In teenstelling met die vorige vyf odes (I 11, I 18, II 3, II 11 en II 14) maak die digter in ode III 8 weer van 'n uitgangssituasie gebruik. Die uitgangssituasie, voordat die digter in r. 13 met sy paraenese begin, behels hier 49 uit die totale 116 woorde (43%) van die ode. Die *carpe diem*-tema word hier by wyse van 'n $\gamma\upsilon\omega\mu\eta$ -*sententia* in rr. 27-28 gestel. Soos in odes I 7 en II 11 word staatskwellinge (rr. 17-24 en r. 26) as vyande van die *carpe diem*-aanbeveling genoem. Die *prope funeratus* herinner in 'n mate aan die *Pallida Mors* van ode I 4. Ook hier kom wyn by die behandeling van die *carpe diem*-tema voor (*sume ... cyathos ... centum* - rr. 13-14). Terwyl die stylvlak hier deurgaans verhewe is, word die patetiese hoogtepunte van ode II 14 nie hier bereik nie. Ode III 29 waarvan ode III 8 as 'n voorloper in eenvoudiger styl⁵ beskou kan word, het slegs 23 (meer as 7%) van die totale 296 woorde van die ode as uitgangssituasies voordat die digter met sy paraenese begin. Reeds in die *eripe te morae* (r. 5) is daar iets te bespeur van die *carpe diem*-gedagte wat in rr. 32-33 genoem word en met *ille potens ... vixi* in rr. 41-43 duideliker onderstreep word. Verskeie faktore wat daartoe kan lei dat die huidige oomblik nie ten volle benut word nie, word hier genoem. Dis die eerste keer dat stadsrumoer en stadsweelde as struikelblokke genoem word. Soos in odes I 18 en II 11 en die vorige ode III 8 word staatskwellinge (rr. 25-28) ook hier as struikelblok van die *carpe diem*-gedagte genoem. In rr. 29-32 word daar by herhaling verwys na toekomskwellinge. Reëls 49 e.vv. is 'n indirekte vermaning om nie afhanklik te wees van die gawes van 'n wispelturige Fortuna nie terwyl daar met *avaro*

divitias mari (r. 61) gesinspeel word op die futiliteit daarvan om rykdom op te gaar. Ook hier kom wyn, naamlik *merum* in r. 2 saam met die *carpe diem*-tema voor. Die styl is deurgaans verheue en beweeg op 'n heeltemal hoër vlak as dié van ode III 8. Die laaste twee odes gee raad aan Maecenas; die so kragtig behandelde tema word dus uiteindelik op Horatius se beste vriend en beskermmer toegespits.

Na bogenoemde kort samevatting van die odes wat geheel aan die *carpe diem*-tema gewy is en voordat ons na die verband kyk tussen die tema in hierdie odes en ander odes waarin dit mag voorkom, kan ons voorlopig tot die volgende gevolgtrekkings kom. Eerstens is dit opmerklik dat die paraenetiese gedeeltes vanaf ode I 4 tot ode I 9 toegeneem het teenoor die uitgangsituasies wat geleidelik korter geword het. Vanaf ode I 11 tot en met ode II 14 was daar geen uitgangsituasies nie, maar het die digter direk met sy paraeneses begin. In odes III 8 en III 29 was daar weer uitgangsituasies voor die paraenetiese gedeeltes en soos in odes I 4, I 7 en I 9 het die paraenetiese gedeeltes weer eens toegeneem teenoor die uitgangsituasies. 'n Verdere kenmerk is dat wyn in al die odes waar die *carpe diem*-tema ter sprake is, voorkom. Die *carpe diem*-gedagte verkry soms 'n dringendheid en beklemtoning deur die vermelding van die ouderdom en dood wat wys op die kort tydspanne wat die mens vir genot beskore is (odes I 4, I 9, II 3, II 11 en II 14). As struikelblokke om die huidige oomblik ten volle te benut (*carpe diem*) word in bogenoemde odes genoem: Ontvlugting na die roemryke verlede of na roemryke plekke in die verlede (ode I 7), politieke en persoonlike probleme (odes I 7, I 18, II 11), met spesiale klem op toekomskwellinge (odes I 9, I 11), 'n gekla oor beskeie middele (ode I 18), hebsug (odes

II 3, II 14, III 8) en afhanklikheid van die gawes van Fortuna (ode III 29), stadsrumoer, besoedeling en stadsweelde (ode III 29). Dit is ook opmerklik dat die betrokke onderskeie odes nie as afsonderlike entiteite deur die digter behandel word nie. Telkens word daar 'n deel-tema in 'n ode aangesny wat later in ander odes meer in besonderhede behandel word, of daar word in odes by wyse van 'n soort naklank terugverwys na vroeëre deel-temas.

Wat die styl betref, kan daar op hierdie stadium net voorlopig gewys word op die variasie in stylvlakke tussen die odes wat hierbo genoem is, maar daar sal later weer na die styl verwys word. Ten slotte hier net die opmerking dat die *carpe diem*-gedagte by Horatius dikwels met aanloklike natuurtonele verbind word. So dink ons byvoorbeeld aan die derde strofe van ode I 4 (*nunc decet ... solutae*), rr. 11-14 van ode I 7, die *quo pinus ... rivo* in die derde strofe van ode II 3, die vierde strofe van ode II 11 ensovoorts.

Indien ons die *carpe diem*-lyn volg soos dit sig in die ander odes voordoën, is daar reeds in ode I 1, 19-22, sprake van dié tema. In hierdie vier reëls wat sterk beklemtoon word deur onder andere die dubbele *epanaphora* (*nec ... nec* en *nunc ... nunc*) en die dubbele litotês *nec ... pocula ...*, *nec ... demere ... spernit* sowel as deur die *brachylogia* geskep deur die zeugmatiese verbinding van die kôla van die eerste *epanaphora* deur *spernit*⁶ verkry die metaforiese *demere* ook besondere klem. In die *Thes. L.L.*, vol. V (1), c. 495, s.v., word die letterlike betekenis van die werkwoord aangedui as *de superiore loco auferre, avellere* = "om (van 'n hoër plek) weg te neem". *Ibid.* word ook verklaar dat hierdie werkwoord dikwels in verband met die landbou aangewend

word. Die gebruik van dié werkwoord met betrekking tot hierdie spesifieke ode word *ibid.* onder die oordragtelike betekenis aangedui. Ons het dus moontlik hier, net soos in die geval van *carpere*, 'n metafoor uit die landbou wat in verband met 'n dag (*die*) aangewend word. Dit is myns insiens juis in die *solido demere de die* (let op die driedubbele alliterasie) wat ons moontlik iets van 'n *carpe diem*-tema, wat dan veral deur die verwantskap in die woordkeuse aangedui sou word, kan sien. Opvallend is ook die grafiese effek van die hiperbaton *solido ... die* met *demere* daartussen waarin die leser kan sien hoe 'n deel van die dag daarvan weggeneem word. Daar is ook nog ander dinge in rr. 19-22 wat aan die *carpe diem*-tema herinner, soos byvoorbeeld die gebruik van wyn (r. 19). Soos reeds aangetoon word daar in die odes wat hierbo ontleed is gewoonlik op positiewe wyse van wyn gepraat, behalwe in ode I 18 waar daar teen die oormatige gebruik van wyn gewaarsku word. Daar is ook hierbo gewys op die eng verband tussen die *carpe diem*-gedagte en die aanloklike natuur wat hier in ode I 1, rr. 21-22, ter sprake kom.

Dit is egter belangriker om te let op die verband van rr. 21-22 in hul eie gedig. In sy gedig behandel die digter eers die *philotimoi* (rr. 3-8) daarna kom die *philochrêmatoi* in rr. 9-18 aan die beurt. Die tipe mens wat in rr. 19-22 ter sprake kom, hou geen verband met bogenoemde twee groepe nie en ek moet dus aansluit by Kiessling-Heinze dat ons hier met 'n tipe mens te make het wat sy plig verwaarloos deur 'n deel van die werksdag vry te neem.⁷ Ons sou hierdie tipe dus moet plaas onder die *philhêdonoi* wat dan vanaf rr. 19-28 voorkom voordat die digters in die persoon van Horatius self in rr. 29-34 aan die beurt kom. Reëls 19-22 kan nie op die digters betrekking hê nie want as sulks

mag daar 'n verwyd op digters as mense wat niks van geestelike arbeid verstaan nie daarin geleë wees.⁸ Ons kan dus hoogstens van 'n vae suggestie in rr. 19-22 op die *carpe diem*-tema praat. Die tema kom dan ook nog onvolledig hier voor, want daar is geen dringendheid wat daaraan verleen word deur die ouderdom of die dood, of kwellinge wat daartoe aanleiding gee nie. Indien ons egter wel hier van 'n soort suggestie in verband met die *carpe diem*-tema kan praat, versterk dit die sienswyse van Fraenkel, *op. cit.*, p. 230, dat hierdie eerste ode as 'n soort ouverture vir die drie boeke van die eerste bundel dien en dit is die rede waarom ek hierdie vier reëls afsonderlik behandel.

Die *carpe diem*-tema figureer ook sterk in ode II 16, 17 e.v. In die vyfde strofe (rr. 17-20) van hierdie gedig is sterk patos ter sprake waar die digter gebruik maak van drie retoriese vrae in die vorm van *poluptoton*. As hy in die eerste retoriese vraag vra waarom ons in ons kort lewenstyd daarna strewe om veel te besit, roep dit onwillekeurig assosiasies met die hebsug in *exstructis ... divitiis* van ode II 3, 19-20 op. Die tweede vraag, naamlik waarom ons ons eie land verruil vir gebiede wat deur 'n vreemde son verhit word, herinner aan die uitgangsituasie in ode I 7, 1-14 en so ook die derde vraag, naamlik watter balling uit sy vaderland homself ook ontvlug het. Treffend is die personifikasie van bese kweeling (*vitiosa ... cura*) wat nie ontvlug kan word nie en by wyse van hiperbool as vinniger as die suid-oostewind voorgestel word. Nie alleen word daar met *aeratas* in r. 21 op rykdom gesinspeel (*emphasis*) nie, maar die *vitiosa ... cura* herinner aan die *curas edaces* van ode I 11, 18. Die *carpe diem*-gedagte word duidelik gestel in rr. 25-17 by wyse van 'n *γνώμη-sententia*, dat die gees van die mens naamlik vreugde moet

put uit die hede en moet afsien (letterlik = haat) daarvan om oor die toekoms bekommerd te wees en dat hy onaangenaamhede (*amara*) met 'n kalm glimlag moet beheer. Nie alleen kom toekoms-kwellinge wat so sterk na vore kom in odes I 9 en I 11 hier ter sprake nie, maar ook iets van die *Aequam memento ... rebus in arduis* van ode II 3, 1.

'n Diepgaande ondersoek na die *carpe diem*-tema soos dit sig voordoen in ander odes wat nie hierbo bespreek is nie, kan slegs bevredigend gedoen word indien van die verskillende punte van die topiek van die *carpe diem*-tema soos Horatius dit in die eerste bundel gebruik afsonderlik bespreek word. Sodoende sal meer lig gewerp word, nie alleen op die deurlopende lyn van hierdie tema nie, maar ook op die stilistiese hoogtepunte daarvan. Van nou af sal eers na die dood en die ouderdom wat soveel dringendheid aan die tema verleen, gekyk word, dan na toekomskwellinge, dan na die digter se vermaning oor die korrekte gebruik van die gawe van Bacchus (= noodsaaklike ontspanning) en laastens na die gawes van Fortuna en die mens se houding daarteenoor volgens die digter. Die selfstandige voorkoms van sommige van bogenoemde deel-gedagtes van die *carpe diem*-tema verplig ons om hulle ook as selfstandige temas te beskou. Die bespreking daarvan mag wel voorlopig as oortollig in ander odes beskou word, maar hulle word tog ter wille van addisionele navorsing aangestip, vir in geval my huidige opvatting dalk 'n wysiging sou benodig.

Hoe diep die ode-digter deur die onvermydelikheid van die ouderdom en veral die dood getref is, blyk nie alleen uit die prominente plek wat hierdie tema in sy odes inneem nie, maar ook uit die intense patos waarmee dit deur hom beskrywe word. Na die patetiese *pallida Mors ... Plutonia* in ode I 4, 13-17 word ons

deur die *virenti canities ... morosa* (ode I 9, 17-18) en
seu tribuit Iuppiter ultimam (ode I 11, 4) aan dié tema herinner.
 In die rouklag oor Quintilius in ode I 24, 13-18, vind ons 'n
 baie uitdruklike bewoording van die mens se magteloosheid teen-
 oor die dood waar die digter aan Vergilius sê dat selfs as hy
 die lier kunstiger as Orpheus sou bespeel hy nie daarin sou kon
 slaag om die lewe terug te gee aan sy vriend se skim wat deur
 Mercurius tot die swart kudde (van die dode) toegevoeg is nie.
 By wyse van *emphasis* word daar in ode I 25, 16-20 op die verby-
 gaande aard van die jeug gewys as die digter aan Lydia sê dat
 sy nog diep hartseer sal wees dat die uitgelate jeug by voorkeur
 vreugde sal vind in die groen klimop (*hedera virenti*) en donker-
 kleurige mirt (*pulla ... myrto*), en uitgedorde blare (*aridas*
frondes) aan die oostewind, metgesel van die winter, sal wy.
 Fatalisties klink die *sed omnes una manet nox / et calcanda semel*
via leti ("maar een en dieselfde nag wag op almal en die pad van
 die dood moet nou eenmaal betree word") in ode I 28, 15-16.
 Soos reeds hierbo aangetoon is ode II 3 sterk deur die doodstema
 gekleurd en kan dit as een van die odes beskou word waar die dood
 die sterkste figureer in 'n ode waarin die *carpe diem*-tema perti-
 nent genoem word. Dit sou moontlik een van die redes kon wees
 waarom die digter hierdie ode abrupt, paraeneties begin. Soos
 reeds by die bespreking van die gedig aangetoon, skep hierdie ode
 die effek van die knellende band van die dood wat die mens weinig
 tyd gun om die huidige oomblik ten beste te benut. Nou aanslui-
 tend by veral die laaste drie strofes van hierdie ode met sy
 intense patos is die "dodedans" van ode II 14 waar die doodstema
 so oorheersend is dat daar nie eers melding gemaak word van
 lewensgenieting nie. Hierdie intens-emosionele ode met sy talle

amplificationes teen die einde dien myns insiens as finale onderstreping van die finaliteit van die dood. Nadat die doodstema hom as't ware uitgewoed het in hierdie ode vind ons in die eerste bundel nog net naklanke daarvan in ode II 18, 32 vv. waar die digter sê dat die aarde geopen word vir beide die seuns van die arm man en van konings (*pauperi recluditur / regumque pueris*) en in die *prope funeratus* van ode III 8, 7. Wat die tema van die dood betref, vind ons dus dat daar van die begin van die bundel sekere odes is waarin dié tema sterk beklemtoon word met klanke van die tema in odes daartussen. Nadat die tema 'n hoogtepunt in ode II 14 (hier is ook geen uitgangsituasie nie) bereik het, is daar nog net naklanke van die tema in die res van die odes te bespeur. By die bespreking van die odes met die doodstema waar die *carpe diem*-tema ook voorkom, het ons gesien dat die styl daarin 'n patetiese styging vertoon.

Wat toekomskwellinge betref, vind ons reeds in ode I 4, 15 in die *sententia vitae ... longam* iets van 'n waarskuwing teen toekomsgerigtheid. In ode I 9, 13-14 kom die tema sterker na vore waar die digter aan Thaliarchus die raad gee om sy weetgierigheid oor die toekoms te staak en om elke dag wat die Lot skenk as wins te beskou (*quid sit futurum ...*). Ode I 11 kan as hoogtepunt van hierdie tema in die eerste bundel beskou word. Dat ons hier met 'n hoogtepunt te make het, word ook in die kompakte nadruklike styl van dié ode weerspieël. Die hoogtepunt wat hier bereik word, blyk myns insiens ook uit die feit dat hierdie ode soos odes II 3 en II 14 abrupt, paraeneties begin. Na hierdie hoogtepunt wat dié tema betref, vind ons nog naklanke daarvan in die *aeternis ... consiliis* van ode II 11, 11-12 asook in die *laetus*

in praesens animus quod ultra est / oderit curare ("laat die siel vreugde vind in die hede en haat om bekommerd te wees oor dit wat verder as dit strek") van ode II 16, 25-26 en in ode III 29, 29-30 waar die digter sê dat die godheid in sy wysheid die uitslag van die toekoms met 'n donker nag verberg. Nêrens word dié tema egter weer met soveel nadruk as in ode I 11 met sy kompakte styl en opeenhoping van *sententiae* gestel nie.

Soos reeds by die samevatting van die odes wat geheel aan die *carpe diem*-tema gewy is hierbo aangetoon is, kom die wyntema in al hierdie odes voor.⁹ Ons het ook gesien dat die korrekte ingesteldheid teenoor die gawe van Bacchus sterk beklemtoon word deur die verhewe-patetiese styl van ode I 18 waar die digter ook abrup, sonder 'n uitgangsituasie met sy paraenese begin. Reeds in ode I 13, 9-10, vind ons iets van die skadelike gevolge van die misbruik van die gawe van Bacchus as die digter aan Lydia sê dat hy vurig woedend is by die gedagte dat 'n rusie wat buite perke geruk is deur die gebruik van wyn haar blankwit skouers geskend het. (*uror ... candidos / turparunt umeros immodicae mero / rixae*). Alhoewel humoristies, word Bacchus ook in ode I 16, 7 genoem as een van die gode wat die mens van sy selfbeheer kan beroof. In ode I 17, 21-24 wat as inhoud die uitnodiging tot genietinge in die natuur het, sê die digter dat hy hier onder die skadu's bekiers onskuldige Lesbiese wyn kan ledig en vervolg dan dat Thyoneus (Bacchus¹⁰), seun van Semele, nie met Mars in gevegte slaags sal raak nie (*nec Semeleius ... proelia*). Hiermee word op die skadelike gevolge van die misbruik van wyn wat so sterk beklemtoon word in ode I 18, gesinspeel. Die werklike hoogtepunt in verband met die matige gebruik van wyn is egter

ode I 27 wat as geheel aan hierdie tema gewy word. As voorbeeld kan rr. 2-4 van hierdie ode genoem word (*tollite ... rixis*) ("verwyder so 'n barbaarse gebruik en beskerm Bacchus wat ingestel is op matigheid van bloedige rusies!"). Na hierdie hoogtepunt vind ons nog naklanke van die misbruik van drank in ode III 8, 15-16 se *procul omnis esto / clamor et ira* ("laat alle geskreeu en woede ver verwyderd wees!"). In ode III 21 gee die digter 'n mooi voorbeeld van die goeie invloed van wyn indien reg gebruik (rr. 17-20 - *tu spem reducis ... neque militum arma* - "Jy (die wynfles) bring hoop terug aan benoude siele en gee na (die gebruik van) jou krag en moed¹¹ aan die arm man wat bewe voor die krone van woedende konings of die wapens van soldate").

As deel van die *carpe diem*-tema word dikwels deur die digter melding gemaak van die wispelturige gawes van Fortuna. In hierdie verband word daar veral melding gemaak van rykdom en die gepaardgaande inhaligheid teenoor die beskeie middele van die arm man. Die Latynse *Pauper* beteken nie iemand wat gebrek ly nie, maar die persoon met beskeie inkomste. Myns insiens word *pauper* mooi deur die digter self by wyse van perifrasede (*circumitio*) beskrywe in ode III 16, 43-44 met die *sententia*: *bene est, cui deus obtulit / parca quod satis est manu* ("gelukkig is hy aan wie die godheid met spaarsame hand geskenk het wat genoeg is"). Reeds in ode I 18, 5 maak Horatius van die begrip *pauperies* (byvoeglike naamwoord) melding, waar hy by wyse van 'n *sententia* vra wie na (die gebruik van) wyn sanik (*crepat*) oor oorlog of beskeie middele (*pauperiem*). In ode I 34, 14-16 kom die wispelturigheid van Fortuna mooi na vore waar die digter sê dat sy met die skril geruis van haar vlerke vinnig die kroon van die een mens wegneem en

vreugde vind om dit op die hoof van 'n ander te plaas (*Fortuna ... gaudet*). Ode I 35 word as gebed geheel aan Fortuna gewy, maar hier gaan dit ook nog plek-plek (byvoorbeeld r. 13) oor die wispelturigheid van die godin as oor haar gawes. Ode II 2 word geheel gewy aan die regte gebruik van geld en daar word sterk gewaarsku teen hebsug. Ook die *nec trepides in usum / poscentis aevi pauca* ("en moenie sidder met die oog op die behoefte van jou leeftyd wat weinig eis nie") van ode II 11, 4-5 is 'n bedekte waarskuwing teen afhanklikheid van die gawes van Fortuna. In ode II 18, 10-11 sê Horatius dat die rykman hom (die digter), al is hy arm, navolg (*pauperum dives / me petit*). In hierdie ode waar Horatius dit het oor die ydelheid van rykdom bereik die tema ten opsigte van rykdom ('n gawe van Fortuna) en hebsug en die geesteskwellinge wat dit meebring myns insiens 'n hoogtepunt. Dié tema leef nog sterk voort in ode III 24 waar die Skithe wat op die grasvlaktes woon as *exemplum* van 'n nederige, hardwerkende volk teenoor die verval wat rykdom meebring, voorgelê word. Treffend is die *sententia* in rr. 64-65: *tamen / curtae nescio quid semper abest rei* ("iets kom nogtans altyd kort aan gebrekkige besit"). Dié tema word afgesluit in ode III 29, 49-64 waarin die digter sy onafhanklikheid van die gawes van wispelturige Fortuna beklemtoon en onder andere sê dat hy eerbare armoede (*Pauperiem*) die hof maak al is sy sonder bruidskat (*sine dote*) (rr. 55-56).

Volgens Soubiran¹² dui die Sappiese hendecasyllabus versmaat soms op plegtigheid terwyl die Alceïese strofe lewendiger, kragtiger en soms meer opgewek is en toepaslik sal wees by 'n atmosfeer van stryd en oorwinning. Dit kan egter nie as vaste reël beskou

word nie aangesien, volgens Soubiran, 'n digter sy inspirasie in een of ander versmaat kan kry en sy hele gedig dan daarvolgens skryf. Die digter kan myns insiens soms ook erkenning aan een van sy beroemde voorgangers bewys deur sy gedig in dieselfde versmaat as sy voorganger te skrywe. In sommige gevalle is daar egter 'n opvallende ooreenkoms tussen dié stelling van Soubiran en die gedigte wat ontleed is. Hier dink ons veral aan ode II 8 wat heel toepaslik in die Sappiese hendecasyllabus geskrywe is omdat dit gerig is aan die digter se geëerde beskermheer, Maecenas. Ode I 9 waar beweeglikheid en stryd na die koue winter sterk figureer, is heel gepas in die Alceïese strofe gedig terwyl dieselfde versmaat ook toegepas word in odes II 14 en III 29 waar kragtige patos sterk na vore kom.

In die lig van bogenoemde bespreking en met inbegrip van die samevatting van die odes waarin die *carpe diem*-tema eksplisiet voorkom, kan ons tot die volgende gevolgtrekkings kom. Eerstens vind ons dat sekere temas soos die regte instelling teenoor die gawes van Bacchus en die afhanklikheid van die gawes van Fortuna wel in enkele odes deel uitmaak van die topiek van die *carpe diem*-tema, maar ook onafhanklik van ons tema fungeer en hulle hoogtepunte daarbuite bereik. In die meeste temas wat ondersoek is, is die tema in 'n spesifieke ode gestel, dan is die leser by wyse van tersluitse opmerkings in 'n aantal odes aan die tema herinner voordat dit weer sterker in 'n latere ode voorkom. Nadat so 'n tema 'n hoogtepunt bereik het in 'n bepaalde ode of odes, word die leser nog net by wyse van naklanke in latere odes aan die betrokke tema herinner. Die hoogtepunte van 'n bepaalde tema word dan ook in die styl weerspieël soos byvoorbeeld blyk uit die dringende

aard van die styl in dié odes met die *carpe diem*-tema waarin daar nie 'n uitgangs-situasie voor die paraenetiese gedeeltes voorkom nie. Hierdie klein begin en die toenemende beklemtoning van 'n bepaalde tema wat veral duidelik na vore kom in die temas rakende die dood en die ouderdom sowel as dié oor toekomskwel-linge herinner sterk aan die ode-digter se voorskrif in sy "*Ars Poetica*" 42-44 om die dinge wat nou gesê moet word te sê en om die meerderheid sake tot later uit te stel (*ut iam dicat ... omittat*).

Die uitstaande kenmerk wat na vore kom by die ondersoek van die temas wat deel uitmaak van die *carpe diem*-tema is myns insiens die *ingenium* van die digter om, al behandel hy verskeie temas in sy odes, tog daarin te slaag om, soms bloot deur in odes te sinspeel op 'n bepaalde tema, die leser altyd bewus te hou van 'n tema. Hierdie vermoë kom myns insiens ooreen met die eis van die digter in die *Epistula ad Pisones* r. 34, naamlik dat die digter in staat moet wees om 'n geheelbeeld te skep (*ponere totum*). Voortvloeiend hieruit kan ons myns insiens nooit 'n spesifieke ode as 'n afsonderlike entiteit ontleed sonder om die plek van die spesifieke ode in die raamwerk van die bundel as geheel te verantwoord nie. Hierdie vermoë van ons digter om 'n tema in opeenvolgende gedigte uit te werk terwyl hy met suggesties en naklanke van die tema in ander gedigte die leser altyd bewus hou van die betrokke tema toon 'n sterk ooreenkoms met die komposisie-kuns van Vergilius in sy *Georgica* wat F. Klingner treffend in verband bring met die komposisie-kuns van musiek waar hy sê: *Das Gedicht lebt in der Zeit, im Nacheinander, wie die Musik. Aber auch in der Musik erleben wir die Wiederkehr, die Analogie, den Kontrast von Motiven. Das wäre unmöglich, wenn das Abgelaufene nicht doch wieder gegenwärtig wäre.*¹³

NOTAS BY DEEL III

1. Sien Pöschl, *op. cit.*, p. 218. "Die vermaning *quod adest memento componere aequos* is origens nie sonder belang vir die digkuns van Horatius nie. Dit sou letterlik as slag-spreuk bo die liriek van Horatius geskryf kon staan. Want wat wil die meeste van sy odes anders as om dit wat op die huidige betrekking het tot 'n komposisie saam te voeg, om 'n lewensmoment te vervul, te verhoog en tot 'n groter geheel te voeg, en om dit by wyse van digterlike variasie by die skat(te) van herinnering 'n plek te gee en as *monumentum aere perennius* vir die nageslag te bewaar?"
2. Sien my pp. 44-161 hierbo.
3. Sien p. 66 hierbo.
4. Sien my nota nr. 129 p. 245 hierbo.
5. Sien Pöschl, *op. cit.*, p. 205, waar ode III 8 ook as 'n voorloper, in eenvoudiger styl geskrywe, van ode III 29 beskou word.
6. In die seldsame gebruik van *sperno* met die infinitief sien W. Willi, *Horaz*, 1948, p. 251, soos aangehaal by Vretska, K., "Horatius, Carm. I, 1 in *Hermes* 99, 3, 1971, p. 323, 'n gresisme.
7. Sien Kiessling-Heinze, *op. cit.*, pp. 6-7.
8. Syndikus, *op. cit.*, pp. 32-33, wys daarop dat die Helikon-gebergte eers as die plek gesien is waar Griekse digters deur die Muses geïnspireer is. Later het die Grieke asook hul Romeinse opvolgers, volgens Syndikus, boomryke plekke en veral waterbronne as plekke van digterlike inspirasie gesien. In dié lig sou ons hier 'n bedekte verwyt kon sien teenoor genotsoekers wat leeglê by plekke van heilige inspirasie sonder om dit te besef. H. Musurillo, *T.A.Ph.A.* 93, 1962, 233, soos aangehaal by Vretska, *op. cit.*, p. 329, sê dan ook dat ons hier met 'n tipe mens te make het wat met digters identifiseer kan word behalwe vir die feit dat hulle nie dig nie.
9. Steele Commager, "The Function of Wine in Horace's Odes", in *Transactions of the American Philological Association* 88 (1957), p. 68 e.v. wys dan ook heel tereg daarop dat wyn in die "*Ars Poëtica*" r. 85 as een van die tradisionele onderwerpe van liriese poësie genoem word.

10. Sien *Lewis and Short, op. cit.*, p. 571, waar gesê word dat Thyoneus en Bacchus dieselfde godheid is.
11. In *Lewis and Short, op. cit.*, p. 471, word verklaar dat die metaforiese gebruik van *cornua* hier aan die Hebreeus ontleen is waar die horings van jong bulletjies as simbool van krag gesien is.
12. Soubiran, J., *Problèmes et Orientations de la métrique latine classique* (Forschungsbericht oor jare 1955-75), p. 53.
13. Sien Klingner, F., *Vergil - Bucolica, Georgica, Aeneis*, Artemis Verlag, Zürich und Stuttgart, 1967, p. 272. "Die gedig speel soos die musiek af in die tyd, in opeenvolging. Maar ook in die musiek beleef ons die terugkeer, die analogie, die kontras van motiewe. Dit sou onmoontlik wees as dit wat verby is nie tog weer teenwoordig sou wees nie."

BESLUIT

Wanneer die treffendste bevindinge wat uit hierdie ondersoek na vore gekom het, by wyse van opsomming saamgevat word, dan val veral die nadruk en patos waarmee die dood deur die ode-digter beskrywe word sterk op. Die dringendheid wat hierdeur aan die *carpe diem*-tema verleen word, onderstreep die bevinding in die eerste deel van hierdie verhandeling, naamlik dat Horatius sy *carpe diem*-gedagte nie aan Epicurus ontleen het nie, maar heel moontlik aan Alcaeus of Pindarus soos op my p. 11 hierbo aange-ton. Vir Epicurus het die gedagte aan die dood as onvermyde-like lewenswet nie die grusaamheid ingehou wat ons by die Romeinse lirikus aantref nie. Filosofiese beïnvloeding het wel 'n dieper dimensie aan dié tema by Horatius verleen, soos onder andere by die ontleding van ode II 3 opgemerk is.

By die ontleding van die odes met die *carpe diem*-tema het ons gevind dat die digter sy tema by wyse van sinonieme uitdrukkinge steeds weer in ander bewoordings weergee. Die hoë frekwensie van nadruklike stylfigure, soos byvoorbeeld die talle treffende *sententiae* en die personifikasies wat by die bespreking van die gedigte uitgewys is, is 'n aanduiding van die patetiese hoogtepunte wat die digter by tye in sy odes bereik. Hier dink ons byvoorbeeld aan die grusame beeld van die dood wat aan die huisies van die armes en die kastele van die rykes klop in ode I 4 en aan die talle *sententiae* in ode III 29. In die lig hiervan sou dit foutief wees om Horatius se odes as hoofsaaklik verteenwoordigend van die middelstyl, soos uiteengesit deur die *Auctor ad Herennium* IV 11, 13, te beskou. *Ibid.* word onder andere van die middelstyl gesê: *si ... aliquantum demiserimus neque tamen ad infimum descenderimus* ("as ons (ons styl) effens laat afkom en tog nie

tot die heel eenvoudige styl neerdaal nie"). Hieruit kry ons die idee van 'n styl tussen die verhewe en eenvoudige stylvlakke. In die odes vind ons egter nou 'n *varietas* tussen 'n soms redelik eenvoudige¹ stylvlak, en dan weer 'n hoogs emosionele en/of verhewe stylvlak. Ek onderskryf dus die standpunt van F. Klingner² soos aangehaal by Drijepondt, *op. cit.*, pp. 15-16, dat waar antieke stylteoretici die werk van Horatius as tipies van die middelstyl kenskets, ons daaronder die geheelindruk van 'n styl wat van 'n verhewe-patetiese vlak tot 'n eenvoudige vlak varieer, moet verstaan, met ander woorde die middelstyl van Dionysius van Halikarnassos soos beskryf deur Drijepondt, *op. cit.*, pp. 83 e.v.

Die *ingenium* van die digter, wat veroorsaak dat ons sy gedagtes nie altyd eksak kan peil nie, kom mooi na vore in ode I 9, waar die eerste strofe 'n gevoel van starre koue uitstraal wat die daaropvolgende versreëls beïnvloed en die indruk van 'n allegorie aangaande die ouderdom wek, sonder dat ons dit steekhoudend as 'n allegorie kan uitwys. Die *πρόπον*-beginsel tussen stof en styl word uiters getrou deur die digter nagekom; tog slaag hy soms daarin om stof wat nie by 'n verhewe-patetiese styl tuishoort nie in so 'n benadrukte-emosionele styl in te klee en op dié manier addisionele effek te verkry. Hier kan veral gedink word aan die 3e strofe van ode I 4 waar die leser te midde van 'n lentetoneel deur 'n dringende *epanaphora* en die grafiese sketsing by wyse van hiperbaton van Faunus wat deur die skaduryke, heilige woud omgewe word, voorberei word op die skokkende *Pallida Mors* waarmee die volgende strofe begin. In ode II 3, 9-14, het ons ook gesien hoe die styl besondere klem aan 'n aanloklike natuurtoneel waar ons 'n beskrywende, versierende styl sou verwag, verleen het.

Wat die *dispositio* van die stof betref, het ons in die inleidende gedeelte³ gesien dat, waar τάξις 'n meer gewone, tradisionele en rigoristiese struktuurvorm verteenwoordig, οἰκονομία die meer plooibare struktuurvorm is wat op besondere wyse op die digkuns van toepassing sou wees en aan die persoonlikheid van die skrywer oorgelaat word. By die ontleding van die onderskeie odes kon geen rigiede struktuurpatrone vasgestel word nie, en dus moet ons daarmee volstaan dat οἰκονομία ook op die hier bestudeerde odes van Horatius van toepassing is. Soos reeds by die ontleding van die odes aangetoon, is dit nie bevredigend om net op grond van die ordening van die stof struktuurpatrone in 'n gedig te probeer bepaal nie. Ons het dan ook gesien hoe kenners soms wesenlik van mekaar verskil wat sulke struktuurpatrone betref. Dit is veral gevaarlik om, soos Collinge (*op. cit.*) en andere doen, die Horatiaanse odes met vooropgestelde struktuurpatrone te benader. Sodoende sou veel van die *ingenium* (φύσις) van die digter onopgemerk bly. In hierdie opsig is die raad wat Fraenkel, *op. cit.*, p. vii, in sy inleiding gee heel toepaslik, naamlik: *to listen as often as possible to the voice of the poet and as seldom as possible to the voice of his learned patrons.* Selfs in ode I 4 (*Solvitur acris hiems*) waar die responsie en simmetrie tussen die versreëls aan 'n soort ringkomposisie herinner, het ons gesien dat die styl-*varietas* heelwat voelbaarder as ringkomposisie na vore kom. Soos aangetoon by die bespreking van die odes hierbo het ons myns insiens 'n veel betroubaarder beeld van die odes se struktuur verkry deur die spanningslyn, soos deur die aard en frekwensie van die styl-figure weerspieël, te volg. Aldus kom die *varietas*, en die *ingenium* van die digter, veel meer tot hul reg.

By die bespreking van die odes het ons gesien dat Horatius soms terwille van *aemulatio*⁴ aansluiting soek by gedigte van sy be-roemde Griekse voorgangers. Hier dink ons byvoorbeeld aan ode II 11 wat volgens Williams⁵ temagewys by gedigte van Alcaeus aansluit en aan ode I 9 waar die eerste agt reëls volgens Syndikus⁶ aan die Alcaeus-fragment 338 LP herinner. Die digter bly egter getrou aan die beginsel wat hy in sy *'Ars Poetica'* (r. 133) neerlê, om naamlik nie 'n slaafse nabootser te wees nie (*nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres*) en hy skep dientengevolge gedigte wat sy eie unieke stempel dra. In die laaste hoofstuk van hierdie verhandeling het ons by die ondersoek na die temas wat dikwels saam met die *carpe diem*-gedagte figureer 'n geleidelike toename, beide in intensiteit en in volledigheid van behandeling van 'n tema, bemerk. Die digter het dus ook wat dit betref aan 'n eis van sy *'Ars Poetica'* voldoen, naamlik, dat die krag en bekoring van komposisie daarin bestaan om juis nou (slegs) te sê wat juis nou gesê moet word, maar om die meeste te laat oorstaan en vir die huidige weg te laat. (*A.P.* rr. 42-44). Ons het ook gevind dat Horatius daarop let om 'n bepaalde tema by wyse van herhaling, sinspeling, of met 'n soort naklank nadat 'n tema voltooi is, gedurig by die leser wakker te hou. So slaag hy daarin om behoedsaam-geleidelik maar tewens inhamerend-kragtig 'n geheelbeeld te skep (*ponere totum* - *A.P.*, r. 34). In bogenoemde drie aspekte word die eise van sy *'Ars Poetica'* dus deur die digter toegepas en dit bevestig die feit dat hierdie werk nie bloot 'n slaafse oorskrywing van dele uit teoretiese geskrifte van voorgangers was nie, maar 'n persoonlike poëtiese stilistiek wat die digter se erns was en opnuut ons aandag verg.

Laastens verdien die paraenetiese aspek in die geanaliseerde odes vermelding. Ons het mos gesien dat in hierdie gedigte die paraenetiese gedeeltes geleidelik toegeneem het teenoor die uitgangs-situasies wat die aantal woorde betref. Vanaf I 11 tot II 14 was daar geen uitgangsituasies nie en het die paraenese die betrokke gedigte geheel gevul. Vanaf ode III 8 was daar weer 'n uitgangsituasie en dié van ode III 29 was in verhouding weer kleiner as dié van III 8. Soos reeds by die bespreking van die begeleidende temas van die *carpe diem*-gedagte genoem, is hierdie verskynsel te verklare deur die feit dat ons in die odes sonder uitgangsituasie met hoogtepunte van bepaalde temas te make kan hê. Om die paraenetiese aspek in die odes met die *carpe diem*-tema volkome te probeer verantwoord, sou ook 'n studie van die vierde boek van die odes en van ander odes se styl verg, en dit val buite die bestek van hierdie studie. Die groot belang van die *carpe diem*-tema vir die ode-digter blyk, soos hierbo aangetoon, uit die feit dat hy sy "eerste" (ode I 4) en "laaste" odes (ode III 29) van die eerste bundel aan hierdie tema wy.

NOTAS BY BESLUIT

1. Al daal die ode-digter soms af tot 'n redelik eenvoudige stylvlak, veral waar liefde (byvoorbeeld ode I 9, 18-24) en humor (byvoorbeeld ode III 8, 1-8) voorkom, gebruik hy in die odes wat bespreek is nooit 'n droë, bloedlose styl (*aridum et exsanguie genus orationis* waarvan die *Auctor ad Herennium* IV 11, 16 praat nie.
2. Klingner, F., *Gedanken über Horaz*, Die Antike Bd V, 1929. Nachdr. in: *Römische Geisteswelt* 5. Aufl., München: Ellermann, 1965, pp. 372-373).
3. Sien my n. 14, pp. 28-30 hierbo.
4. Sien my n. 224, p. 203 hierbo.
5. Sien my p. 114 hierbo.
6. Sien my n. 76, p. 179 hierbo.

BIBLIOGRAFIE

- ANONYMUS. (CICERO) *Ad C. Herennium, De Ratione Dicendi* (Rhetorica ad Herennium) with an English translation by Harry Caplan. - London: Heinemann, 1954 (Loeb Classical Library).
- ALKAIOS LIEDER 2. Auflage. - Griechisch und Deutsch herausgegeben von Max Treu. - Ernst Heimeran Verlag in München, 1963. 192. - Druck: Hubert and Co., Göttingen.
- ATKINS, J.W.H. *Literary Criticism in Antiquity*. - Originally published by Cambridge University Press, 1934. - London: Methuen and Co. Ltd., 1952.
- BAILEY, C. *Epicurus, the extant Remains*. - Georg Olms Verlag Hildesheim, 1970. Nachdruck der Ausgabe Oxford 1926.
- BEKNOPT LATIJNS-NEDERLANDS WOORDENBOEK Twaalfde Druk. - bewerkt door dr. A.D. Leeman. - Groningen: Walters-Noordhoff, 1970.
- BEKNOPT LATIJNS-NEDERLANDS WOORDENBOEK 7e Druk. - Muller, F. en Renkema, E.H.: Bewerkt door dr. K. v.d. Heyde. - Groningen: J.B. Wolters, 1954.
- BENNET, C.E. *Horace, the Odes and Epodes*. - 11th printing. - Cambridge Massachusetts: Harvard University Press. - London: William Heinemann Ltd., 1939.
- BENTLEY, R. *Q. Horatius Flaccus, ex recensione et cum notis*. - reprint of 3rd edition (1869). - New York and London: Garland Publishing, Inc., 1978.
- BIRT, THEODOR *Horaz Lieder, Studien zur Kritik und Auslegung*. - Leipzig: Verlag Quelle & Meyer, 1925.
- BO, DOMINICUS *Lexicon Horatianum*. - Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1965.
- BOWRA, C.M. *Greek Lyric Poetry* (from Alcman to Simonides). - second, revised edition. - Oxford at the Clarendon Press, 1961.

- BOWRA, C.M. *Pindari Carmina, cum Fragmentis*. - 5th printing. - Oxford at the Clarendon Press, 1961.
- BRINK, C.O. *Horace on Poetry*, vol. 2, *The "Ars Poëtica"*. - Cambridge at the University Press, 1971.
- THE CAMBRIDGE ANCIENT HISTORY Vol. X: The Augustan Empire 44 B.C. - A.D. 70. - Cambridge at the University Press, 1934.
- CAMPBELL, A.Y. *Horace, Odes and Epodes*. - 2nd edition - University Press of Liverpool, 1953.
- CICERO *De Oratore*, Books I and II with an English translation by E.W. Sutton. - London: William Heinemann Ltd. - Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1942.
- CLARKE, M.L. *Rhetoric at Rome, a Historical Survey*. - Cohen and West Ltd., 1953.
- COLLINGE, N.E. *The Structure of Horace's Odes*. - 2nd printing. - Oxford University Press, 1962.
- COMMAGER, S. *The Odes of Horace*. - 2nd printing. - New Haven and London: Yale University Press, 1963.
- COMMAGER, S. The Function of Wine in Horace's Odes in *Transactions of the American Philological Association*, 88 (1977). - p. 68 e.v.
- COOPER, C.G. *An Introduction to the Latin Hexameter*. - 4th printing. - New York: Macmillan, St. Martin's Press, 1966.
- COOPER, D. Horaz (1938) in *Wege zu Horaz*. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. - (*Wege der Forschung*, Band 1C).
- COSTA, C.D.N. *Horace*. - London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1973. - (Greek and Latin Studies).
- CRUSIUS, F. *Römische Metrik eine Einführung*: Neu bearbeitet von Hans Rubenbauer. - 6. Auflage. - München: Max Hueber. - Pera-Druck KG, 1961.

DE WITT, N.W. *Epicurus and his Philosophy*. - 2nd printing. - Minneapolis: University of Minnesota Press, 1964.

DRIJEPONDT, H.L.F. *Die antike Theorie der varietas*. - Georg Olms Verlag Hildesheim. - New York, 1979.

DRIJEPONDT, H.L.F. In Stilistiese bespreking van Verg. *Aen.* VI. 868-886, in *Akroterion*, XXVII 1, April 1982. - pp. 14-21.

ESSER, D. Untersuchungen zu den Odenschlüssen bei Horaz in *Beiträge zur klassischen Philologie*, H. 77. - Verlag Anto Hain Meisenheim am Clan, 1976.

FAIRCLOUGH, H.R. *Horace, Satires, Epistles and Ars Poetica*. London: William Heinemann Ltd. - New York: G.P. Putnam & Sons, 1932. - (Loeb Classical Library).

FRAENKEL, E. *Horace*. - Oxford at the Clarendon Press, 1957.

FRANK, T. *Catullus and Horace*. - 3rd printing. - New York: Russell and Russell Inc., 1965.

FROESCH, H.H. *Epistulae Ex Ponto I - III als Gedichtsammlung*. - Inaugural Dissertation zur Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich - Wilhelms - Universität zu Bonn, 1968.

GANTAR, K. Horaz zwischen Akademie und Epikur, in *Ziva Antika / Antiquité Vivante*, vol. XXII, 1972. - pp. 5-24.

GEST, M.R. AND THRALL, M.M.H. *The Complete Odes of Horace in his Original Meters*. - The Kutztown Publishing Co.: Kutztown, 1973.

GOULD, H.E. AND WHITELEY, J.L. *Q. Horatius Flaccus, Odes, Book One*. - 3rd printing. - New York: St. Martins Press, 1966.

GRANGER, F. *Vitruvius on Architecture*. - 3rd printing. - London: William Heinemann Ltd. Cambridge. - Massachusetts Harvard University Press, 1955.

GRIMM, R.E. Horace's *carpe diem* in *Classical Journal*, 1963. - (vol. LVIII) pp. 313-318.

- HENDERSON, W.J. *The Imagery of Horace's Odes: A Study in Latin Poetic Imagination.* - Thesis presented for the Degree of Doctor of Literature. - Stellenbosch, 1970.
- HENDERSON, W.J. *The Lyricism of Horace.* - Thesis accepted for the Degree of Magister Artium. - Stellenbosch, 1964.
- HOFMANN, J.B. *Lateinische Umgangssprache.* - 3. Auflage. - Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1951.
- HORNSBY, R.A. *Reading Latin Poetry.* - 2nd printing. - University of Oklahoma Press, 1969.
- HORNSBY, R.A. The Critical Appraisal of Latin Poetry, in *Classical Journal*, LV. 2., 1959. - pp. 64-68.
- KAYSER, NORDENFLYCHT UND BURGER *Horaz Sämtliche Werke.* - 2. Ausgabe. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
- KENNEDY, N.T. Pindar and Horace, in *Ac. Class XVIII*, 1975. - pp. 9-24.
- KIESSLING, A. UND HEINZE, R. *Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden.* - 8. Auflage. - Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1955.
- DER KLEINE PAULY *Lexikon der Antike auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.* - Bearbeitet und herausgegeben von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer. - München: Alfred Druckenmüller Verlag, 1972.
- KLINGNER, F. *Horatius. Opera.* - Lipsiae in Aedibus B.G. Teubneri, 1959. - (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- KLINGNER, F. *Vergil: Bucolica, Georgica, Aeneis.* - Zürich und Stuttgart: Artemis Verlag, 1966.
- KOSTER, W.J.W. *Traité de Métrique Grecque suivi d'un Précis de Métrique Latine.* - deuxième ed.. - Leyde: A.W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij N.V., 1953.

- KRIEL, D.M. The forms of the Sententia in Quint. VIII. v. 3-24, in *Acta Classica*, Vol. IV, 1961. - pp. 80-89.
- KÜHNER, R. - STEGMANN, C. *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*. - 3. Auflage. - Gottschalksche Verlagsbuchhandlung Leverkusen, 1955.
- LATTE, KURT *Römische Religionsgeschichte*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1960. - (Handbuch der Altertumswissenschaft).
- LATTIMORE, R. *The Odes of Pindar*. - 6th impression. - Printed in the U.S.A.: The University of Chicago Press, 1966.
- LAUSBERG, H. *Elemente der Literarischen Rhetorik*. - 2. Auflage. - München: Max Hueber Verlag, 1963.
- LEEMAN, A.D. *Orationis Ratio*: Vol. I. - Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1963.
- LEFKOWITZ, M.R. The Poet as a Hero, in *Classical Quarterly*, XXVIII, 1978. - pp. 459-469.
- LEUMANN-HOFMANN-SZANTYR *Lateinische Grammatik*. - 2. Auflage. - München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1963.
- LEWIS AND SHORT *A Latin Dictionary*. - 1st impression 1879. - Oxford: Clarendon Press, 1955.
- LIDDELL, H.G. AND SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. - Oxford: Clarendon Press, 1953.
- MAROUZEAU, J. Horaz als Meister der Lautmalerei, in *Wege zu Horaz*. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. - (Wege der Forschung, Band 1C).
- MENGE, H. *Repetitorium der Lateinischen Syntax und Stilistik*. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.

- MERGUET, H. *Lexikon zu Vergilius*. - 2. Auflage. - Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1960.
- METTE, H.J. 'Genus Tenue' und 'Mensa Tenuis' bei Horaz in *Wege zu Horaz*. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. - (*Wege der Forschung*, Band 1C).
- MURR, J. *Die Pflanzenwelt in der Griechischen Mythologie*. - Gröningen: Verlag Bouma's Boekhuis N.V., 1969.
- NAYLOR, H.D. *Horace, Odes and Epodes*. - 1st printing 1922. - New York and London: Garland Publishing, 1978. - (*Garland Library of Latin Poetry*).
- NEWMAN, J.K. The Concept of Vates in Augustan Poetry, in *Latomus*, Vol. LXXXIX, 1967. - p. 45 e.v.
- NISBET, R.G.M. AND HUBBARD, M. *A Commentary on Horace: Odes Book I*. - Oxford: Clarendon Press, 1970.
- OKSALA, T. Religion und Mythologie bei Horaz, in *Commentationes Humanarum Litterarum*, 51, 1973. - p. 43 e.v.
- OPPERMANN, H. Das Göttliche im Spiegel der Dichtung des Horaz (1956), in *Wege zu Horaz*. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. - (*Wege der Forschung*, Band 1C).
- ORELLIUS, G. ET BAITERUS, G. *Q. Horatius Flaccus*. - Nachdruck der Ausgabe 1886. - Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1972.
- OTTO, W.F. *Epikur*. - Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1975.
- THE OXFORD CLASSICAL DICTIONARY 6th printing. - Oxford: Clarendon Press, 1964.
- THE OXFORD LATIN DICTIONARY Oxford: Clarendon Press, 1976.
- PAGE, T.E. *Horati Flacci Opera*. - London: Macmillan and Co., Ltd., 1910.

- PALMER, L.R. *The Latin Language*. - 2nd impression. - London: Faber and Faber Ltd., 1955.
- PASSOW, F. *Handwörterbuch der Griechischen Sprache*: Neu bearbeitet und zeitgemäss umgestaltet von Val. Chr. Fr. Rost, F. Palm und O. Kreussler. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970.
- PAULY *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*: neue Bearbeitung begonnen von G. Wissowa. - 17. Band. - Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1937.
- PAULY *Ibid.* 12. Halbband, 1909.
- PAULY *Ibid.* 36. Halbband, 1949.
- PERRET, J. *Horace*. - New York: University Press, 1964.
- PÖSCHL, V. *Horazische Lyrik, Interpretationen*. - Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1970.
- RIST, J.M. *Epicurus, an Introduction*. - Cambridge University Press, 1972.
- ROSCHER, W.H. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. - Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1965.
- EARL OF ROSCOMMON *The complete Works of Horace*. - 6th printing. - London: J.M. Dent and Sons Ltd. - New York: E.P. Dutton and Co. Inc., 1937.
- ROUSE, W.H.D. *Lucretius, De Rerum Natura*. - 9th printing. - London: William Heinemann Ltd., 1975.
- RÖVER-OPPERMANN *Lehrercommentar zu Horaz*. - 2. verbesserte Auflage. - Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1968.
- RUSSELL, D.A. AND WILSON, N.G. *Menander Rhetor*. - Oxford: Clarendon Press, 1981.

- SNELL, B. UND ZOLTAN, F. *Frühgriechische Lyriker*: dritter Teil. - Berlin: Akademie-Verlag, 1976. - (Schriften und Quellen der alten Welt).
- SOUBIRAN, J. Pausas de sens et cohésion métrique dans les vers lyriques latins, *Annales* publiées trimestriellement par l'Université de Toulouse - Le Mirail, n.s.t.X - 1974, fasc. 5; *Pallas* XXI, p. 50 sq.
- SOUBIRAN, J. *Problèmes et Orientations de la métrique latine classique*. - Forschungsbericht oor jare 1955 - 75.
- STACE, W.J. *A Critical History of Greek Philosophy*. - 12th printing. - London: Macmillan and Co. Ltd., 1962.
- SYNDIKUS, H.P. *Die Lyrik des Horaz* (Band I). - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. - (Impulse der Forschung, Band 6).
- SYNDIKUS, H.P. *Die Lyrik des Horaz* (Band II). - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. - (Impulse der Forschung, Band 7).
- SULLIVAN, T.S. *S. Aureli Augustini Hipponiensis Episcopi de Doctrina Christiana liber Quartus*. - The Catholic University of America: Washington, 1930. - (Patristic Studies, Vol. XXIII).
- THESAURUS GRAECAE LINGVAE Tertio ed. - ab Henrico Stephano constructus. - Austria: Akademische Druck, 1954.
- THESAURUS LINGVAE LATINAE Lipsiae in Aedibus B.G. Teubneri, 1900—
- V.D. HEYDE, K. *Horatius' Oden en Epoden*. - 2e Druck. - Leiden: C.J. Brill, 1951.
- V.D. WEERD, W.G. *Horatius' Satiren en Brieven*. - 6e Druck. - Leiden, E.G. Brill, 1959.
- VRETSKA, K. Horatius, Carm. I 1, in *Hermes*, 99, 3, 1971. - p. 323 e.v.
- WASZINK, J.H. Der Dichterische Ausdruck in den Oden des Horaz, in *Wege zu Horaz*. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. - (*Wege der Forschung*, Band 1C).

WEST, D. *Reading Horace*. - Edinburgh: University Press, 1967.

WILKINSON, L.P. *Horace and his Lyric Poetry*. - 2nd ed. - Cambridge: University Press, 1951.

WILLIAMS, G. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. - Oxford: Clarendon Press, 1968.

ZINN, E. Ironie und Pathos bei Horaz, in *Ironie und Dichtung*. - herausgegeben von A. Shaefer: C.H. Beck, München, 1970.

SUMMARY

This treatise has as its aim the stylistic-structural analysis of some of the poems of one of the most renowned poets of the Augustan era, viz. Quintus Horatius Flaccus. The poems that are analysed are those in the first volume (i.e. books I-III) wherein the advice is given to pick the harvest of the present day (*carpe diem*). By virtues of style (ἀρετὰὶ λέξεως) the ancient writers, in the words of Theophrastus, understood the correct use of the language (Ἑλληνισμός), clarity (σαφήνεια), appropriateness (πρέπον) and ornateness (κόσμος). By ornateness they understood selection of words (ἐκλογή), composition of words (σύνθεσις) and figures of style (σχήματα). By concentrating on the frequency and nature of the figures of style that resort under ornateness, an attempt was made to trace the line of tension in the various odes that were analysed. By so doing a more objective and scientific method in detecting the structure in the poems discussed was hoped to be reached. Lastly a study was made of the *carpe diem*-theme and other themes that are linked to it as it is treated in the first volume of odes.