View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE
provided by Stellenbosch University SUNScholar Repository

PERSPEKTIEFTOTEMS: SES PERSONAE VAN CATULLUS

deur
Pieter Francois du Toit

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van Magister Artium in Klassieke Letterkunde aan die Departement Antieke Studie, Universiteit van Stellenbosch

Studieleier: Dr. Sjarlene Thom
Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe
Departement Antieke Studie

Desember 2011

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

VERKLARING

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Datum: ....

Kopiereg © 2011 Universiteit van Stellenbosch
Alle regte voorbehou

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

OPSOMMING

’n Persona is ’n definieerbare literêre tegniek wat alle outeurs noodwendig gebruik. Hierdie tesis beoog om aan te dui hoe Catullus, met die gebruik van ses personae (*amator acceptus*, *amator reiectus*, *hospes urbanus*, *poeta doctus*, *fabulator* en *sacerdos*), die leser van die emosionele “egtheid” en die toeganklikheid van sy werk oortuig. Dit word eerstens gedoen deur die literêre proses waarvan ’n persona deel is, te ondersoek. Deur hierdie proses te vergelyk met die drie fases van ’n gesprek (*gedagte*, *uitdrukking* en *uiting*) is dit moontlik om te sien hoe ’n persona “ontdek” kan word: die *gedagte* verteenwoordig die werklike outeur en sy literêre konteks, die *uitdrukking* verteenwoordig die literêre persona self en die *uiting* verteenwoordig die onemosionele, “ongelaaide” elemente van die teks, soos vergestalt deur die gesamentlike funksionering van karakters, sprekers en vertellers. Deur hierdie proses te identifiseer in Catullus se gedigte, word die betrokke personae verhelder.

Catullus, as Latynse digter wat bekend was met “Romeinse performatiewe poësie” en die antieke toneelmasker, het ook hierdie ingewikkelde proses begryp. Hierdie tesis argumenteer dat Catullus die persona – soos ’n toneelmasker – as ’n sogenaamde “perspektieftotem” gebruik het. Die sorgvuldige gebruik van oorredingstegnieke wat die momentum voorsien, word in van sy gedigte geanaliseer met hierdie perspektieftotem-funksie in gedagte. Die resultaat is dat die digter dit regkry om gesofistikeerde, diverse en toeganklike personae te skep wat lesers deur die eeue as “eg” aanvaar.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

ABSTRACT

A persona is a definable literary technique that all authors necessarily use. This thesis tries to show how Catullus, with the use of six personae (*amator acceptus*, *amator reiectus*, *hospes urbanus*, *poeta doctus*, *fabulator* en *sacerdos*), persuades the reader of the emotional "authenticity" and the accessibility of his poems. This is done firstly by investigating the literary process of which a persona forms part. By comparing this process with the three phases of a conversation (*thought*, *expression* and *utterance*), it is possible to see how a persona can be "discovered". The *thought* represents the historical author and his literary context. The *expression* represents the literary persona itself. The *utterance* represents the unemotional, "unloaded" elements of the text manifested as the collective function of characters, speakers and narrators. By identifying this process in Catullus' poetry, the relevant personae are illuminated.

Catullus, as a Latin poet who was familiar with "Roman performance poetry" and the ancient theatre mask, also understood this complex process. This thesis argues that Catullus used the persona – like a theatre mask – as a so-called "totem of perspective". The careful use of persuasive techniques that provide the momentum, are analysed in some of his poems, keeping the function of this "totem of perspective" in mind. The result is that the poet succeeds in creating sophisticated, diverse and accessible personae, which readers through the ages readily accept as "authentic".

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

ERKENNINGS

Ek bedank eerstens vir Dr. Sjarlene Thom wat my sedert my tweede jaar op universiteit gelei het tot op hierdie punt. Ek gee uitermate erkenning aan haar geduld, insette en insig.

Tweedens bedank ek hartlik en met baie waardering die Pierre de Vries Trust vir die skenkings van die *Sheelagh Fitzpatrick de Vries-beurs*. Hiersonder sou ek eenvoudig nie my nagraadse studies kon aanpak en deurvoer nie. Ek bedank ook die Universiteit van Stellenbosch vir die meriete beurse wat deur die jare aan my toegeken is.

Laastens bedank ek my afgeskeepte familielede, vriende en ’n sekere *puella* wat ewe gretig is om hierdie lewensbladsy om te blaai.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

INHOUDSOPGAWE

Verklaring i
Opsomming ii
Abstract iii
Erkennings iv
1. INLEIDING 1
2. PERSONA 4
2.1. Inleiding 4
2.1.1. Wat is ’n literêre persona? 4
2.1.2. *Gedagte* en *uitdrukking* 6
2.1.3. *Uitdrukking* en *uiting* 9
2.1.3.1. *Uiting* en *verwagting* 12
2.1.4. Gevolgtrekking 15
2.2. Catullus en personae 16
2.2.1. Romeinse performatiewe poësie en die toneelmasker as persona 16
2.2.2. Watter personae? 20
2.3. Gevolgtrekking 21
3. OORREDING 22
3.1. Inleiding 22
3.2. Oorreding in die algemeen 22
3.3. Grieks-Romeinse oorreding as “vaardigheid” 23
3.3.1. *Logos*, *etos* en *patos* 25
3.3.2. *Ornatus* en *elocutio* 25
3.4. Gevolgtrekking 26
4. ANALISE 28
4.1. Oorsig tot dusver 28
4.2. Analitiese benadering 30
4.3. *Amatores* 31
4.3.1. *Amator acceptus* 32
4.3.1.1. *Gedagte* (konteks) 33
4.3.1.2. *Uiting* 35
4.3.1.3. *Uitdrukking* (persona) 36
4.3.1.3.1. *Verwagtings* 36
4.3.1.3.2. Oorreding 38
4.3.1.4. Ander toepassings 43
4.3.1.5. Gevolgtrekking 45

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

4.3.2. *Amator reiectus* 46
4.3.2.1. *Gedagte* (konteks) 46
4.3.2.2. *Uiting* 49
4.3.2.3. *Uitdrukking* (persona) 50
4.3.2.3.1. *Verwagtings* 50
4.3.2.3.2. Oorreding 51
4.3.2.4. Ander toepassings 56
4.3.2.5. Gevolgtrekking 60
4.4. *Hospes urbanus* 60
4.4.1. *Gedagte* (konteks) 60
4.4.2. *Uiting* 63
4.4.3. *Uitdrukking* (persona) 64
4.4.3.1. *Verwagtings* 64
4.4.3.2. Oorreding 65
4.4.4. Ander toepassings 68
4.4.5. Gevolgtrekking 71
4.5. *Poeta doctus* 71
4.5.1. *Gedagte* (konteks) 72
4.5.2. *Uiting* 75
4.5.3. *Uitdrukking* (persona) 76
4.5.3.1. *Verwagtings* 76
4.5.3.2. Oorreding 77
4.5.4. Ander toepassings 83
4.5.5. Gevolgtrekking 86
4.6. *Fabulator* 86
4.6.1. *Gedagte* (konteks) 86
4.6.2. *Uiting* 90
4.6.3. *Uitdrukking* (persona) 91
4.6.3.1. *Verwagtings* 91
4.6.3.2. Oorreding 92
4.6.4. Ander toepassings 95
4.6.5. Gevolgtrekking 97
4.7. *Sacerdos* 97
4.7.1. *Gedagte* (konteks) 98
4.7.2. *Uiting* 101
4.7.3. *Uitdrukking* (persona) 101

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

4.7.3.1. *Verwagtings* ... 101
4.7.3.2. Oorreding ... 102
4.7.4. Ander toepassings ... 105
4.7.5. Gevolgtrekking ... 108
4.8. Samevatting ... 108
5. SLOT ... 109
6. BIBLIOGRAFIE ... 111

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

1. INLEIDING

Sedert Veyne Catullus vergelyk het met "popular singers" (1988: 174) is baie geskryf oor die performatiewe aard van Catullus se poësie. Huidige navorsing (Skinner 1993; Nappa 1998; Krostenko 2001b; Wray 2001; Gaisser 2009) dui op 'n digter wat nie soseer bekendheid verwerf het in 'n stil, private kamer nie, maar eerder by die sosiale vertonings wat plaasgevind het by geleenthede soos die *convivia* ("gasmale"). Sedertdien het dit vrae oor sy status as "akteur" begin ontlok in plaas van nét as digter. Hierdie tesis wil by hierdie gesprek oor die performatiewe Catullus aansluit en die moontlike "maskers" (personae) ondersoek wat hy gedra het tydens sy "vertonings" (gedigte).

Catullus se gedigte is van die mees toeganklike vir 'n moderne leser. Dit kan grootliks toegeskryf word aan die digter se behendige gebruik van personae: literêre konstruksies wat ontwerp word om by lesers aanklank te vind. Die literêre konsep van 'n persona – soos 'n gesig – veronderstel iets bó die oppervlakte, en iets daaronder. Mense wys hul emosies deur die voorkoms van die oppervlakte te verander. Die hoogste konsentrasie spiere in die mens se liggaam is in die gesig, en tog word dit moeiteloos verander van glimlag tot frons, van woede tot vrees. Dieselfde tegniek word toegepas wanneer die mens skryf, maar in plaas van om die gesiguitdrukking te verander, verander die outeur sy literêre persona. Hierdie veranderlikheid van die literêre persona is nie 'n algemene veronderstelling nie. Lesers is lief daarvoor om te sê hulle verkies die "vroeë" werk van 'n outeur bo die "onlangse" of andersom. Moet dit toegeskryf word aan 'n verandering in styl, of in die beeld van die outeur in hul gedagtes? Ons veronderstel dat so 'n verandering in ons persepsie van 'n outeur buite sy of haar beheer is. Sulke veronderstellings gebruik 'n digter soos Catullus om ons indrukke van sy werk te skep en beheer deur gebruik te maak van "perspektieftotems".

Die funksie van die literêre persona word in Hoofstuk 2 vergelyk met die *uitdrukking*[1], 'n funksie van die gespreksproses[2]. Beide persona en *uitdrukking* is

---

[1] Hiermee word bedoel gelaat, stemtoon en gebare, nie "gesegde" nie.

[2] In hierdie tesis word die gespreksproses hanteer in terme van die samehang wat bestaan tussen die

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

rofweg die middelstadia van hul onderskeie prosesse: die literêre persona benodig ’n werklike outeur en ’n literêre konteks waarin hy skryf; die *uitdrukking* noodsaak ’n oorspronklike *gedagte*. Die literêre persona het ’n bepalende invloed op die karakters, sprekers en vertellers van die teks; die *uitdrukking* gee emosionele betekenis aan ’n *uiting*. Catullus het klaarblyklik ’n soortgelyke begrip van hierdie funksies gehad. Dit is te danke aan die skrywerskultuur van Romeinse performatiewe poësie wat weer tot ’n groot mate beïnvloed is deur die maskers van antieke tonele en die perspektieftotem-funksie[3] wat aan hulle toegeskryf kan word.

Die verhouding tussen die *uitdrukking* (persona) en *uiting* (karakters, sprekers en vertellers) word noodsaaklik verbind deur oorredingstegnieke. In die derde hoofstuk word oorreding bespreek in terme van algemene taal, maar dan ook in terme van die moontlikhede gebied deur die Romeinse leefwêreld. In hierdie konteks het die meesterlike redenaar Cicero, wat Catullus geken het, ook geskryf. Catullus se vernuftige implementering van oorredingstegnieke is in werklikheid die skakel tussen ’n plat, onemosionele teks, en die ryk, uitdagende kunswerke waarvoor die digter bekend is.

Ses personae word geïdentifiseer in Hoofstuk 4 aan die hand van ’n analise van hoofsaaklik twaalf gedigte: *amator acceptus* (c.5 en c.48), *amator reiectus* (c.8 en c.11), *hospes urbanus* (c.13 en c.12), *poeta doctus* (c.1 en c.22), *fabulator* (c.4 en c.63) en *sacerdos* (c.34 en c.101)[4]. Die analise is gestruktureer om ooreen te stem met die vergelyking van die gespreksproses (*gedagte-uitdrukking-uiting*) wat voorgestel word in hierdie tesis. Hierdie benadering poog om die bestudering van personae te vergemaklik (veral met betrekking tot Catullus). Sodoende kan die betrokke gedigte se kontekste, die narratologiese rolle en oorredingstegnieke wat die onderskeie personae moontlik maak, bespreek word.

---

soortgelyke *gedagte-uitdrukking-uiting* momente wat in die betrokke gedigte ter sprake kom. Dit word later volledig hanteer.

[3] Hierdie benaming van die funksie van ’n persona is sover as wat dié outeur weet, ’n nuutskepping.

[4] Slegs ses personae is gekies. Die seleksie is beperk tot personae wat verteenwoordigend en uiteenlopend genoeg is om die betrokke hantering van die gespreksproses behoorlik te illustreer soos dit in hierdie tesis gehanteer word.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Soos wat die titel veronderstel, word personae, in terme van Catullus se historiese konteks, vergelyk met “perspektieftotems”. Hierdie term beskryf die funksie wat ’n persona het in ’n teks: dit is ’n omruilbare konstruk wat die leser se perspektief van meeste aspekte van die teks kan verander. Dit is soortgelyk aan die funksie van ’n toneelmasker. ’n Masker is ook ’n gekonstrueerde voorwerp wat omgeruil kan word deur die loop van ’n toneel (soos ’n persona deur die loop van ’n teks). Dit verander nie net die akteur se identiteit op die verhoog nie, maar dit affekteer ook wat die akteur sê. Die emosionele toestand wat deur die masker (of persona) uitgebeeld word, beïnvloed inderdaad die betekenis van ’n uitspraak. Op dieselfde wyse kan die personae die betekenis van tekstuele *uitings* affekteer.

Die uiteindelike oogmerk van hierdie tesis is om aan te toon hoe Catullus deur middel van oorreding beheer uitoefen oor die leser se siening van die personae (en sodoende, die betrokke gedigte). Twee moontlike sienings wat so by die leser tuisgebring kan word, is die emosionele “egtheid” van die digter se personae, asook die geweldige toeganklikheid van die teks. Die siening van “egtheid” word moontlik gemaak deur die funksie van ’n persona te identifiseer en aan te dui hoe Catullus – as neoteriese digter ook bewus van hierdie funksie – personae gekonstrueer en geïmplementeer het in sy poësie. Die toeganklikheid, soos genoem, steun grootliks op die doelgerigte vervaardiging van geloofwaardige personae waarmee die leser kan identifiseer. Dit word gedoen deur die subtiele en sorgvuldige oorredingstegnieke wat gebruik word om so ’n diverse groep personae te aktualiseer.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

2. PERSONA

2.1. Inleiding

2.1.1. Wat is ’n literêre persona?

Die gebruik van personae deur ’n outeur is ’n komplekse handeling. Selfs al word die aard van ’n literêre persona verstaan, is die toepassing dikwels uniek vir elke outeur. Catullus se gebruik van ’n persona is inderdaad uniek. Dit sou egter foutief wees om te dink dat hy die gebruik van ’n persona net as ’n “literêre tegniek” gesien het. Die Romeinse skrywerskultuur in Catullus se tyd was uiters gesofistikeerd. Dit is grootliks beïnvloed deur die kultuur van “performatiewe poësie” wat ’n tipe kunsmatigheid in gedigte veronderstel. Vanuit ons perspektief beïnvloed dit duidelik ook sy hantering van personae (sien 2.2 Catullus en personae). Catullus gebruik veral personae, en die besondere funksie van ’n perspektieftotem wat personae het, om sy uiteindelike doel, oorreding[5] van die geloofwaardigheid en toeganklikheid van sy gedigte, te bereik. Hierdie funksie veronderstel die tipe omruilbaarheid wat ’n masker in toneel ook het. Die aard van die literêre persona in letterkunde in die algemeen gaan eerstens bespreek word.

Wanneer daar gekyk word na die skep van digkuns gaan dit duidelik nie net oor die kies en implementering van ’n persona nie. ’n Digter (of altans, enige skrywer) het drie identiteitseenhede om in ag te neem: (1) Werklike outeur en sy konteks (*gedagte*), (2) geïmpliseerde outeur / persona[6] (*uitdrukking*), en (3) karakter / spreker / verteller[7] (*uiting*). Die woorde tussen hakies is samevattende, metaforiese terme. Die

---

[5] Die noodsaaklikheid van ’n oorredende diskoers in digkuns (en inderdaad, enige kommunikasie) word bespreek in Hoofstuk 3.

[6] Dié twee terme (“geïmpliseerde outeur” en “persona”) word voortaan as sinonieme gesien. In hierdie afdeling word “geïmpliseerde outeur” af en toe gebruik in die konteks van Booth (1961) se terminologie.

[7] Die ooreenstemmende kenmerk van die gesamentlike funksie van die spreker, verteller en karakter is dat dit onderhewig is aan die tweede identiteitseenheid (*uitdrukking*). ’n Elementêre definisie en omskrywing van elke woord word voorgestel: (1) ’n karakter is enige wesenlike entiteit in die narratief, behalwe vir ’n onbetrokke verteller. Dit sluit dus meeste entiteite in ’n narratief in, of dit nou ’n mens of ’n gepersonifieerde “boot” (c.4) mag wees; (2) die spreker beïnvloed ander karakters in die narratief met wat hy sê, al is dit homself; (3) Die verteller gee die verhaal weer aan die leser. Hy kan óf “betrokke” óf “onbetrokke” wees. In Catullus se geval is hy meestal betrokke, en word dus altyd

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

identiteitseenhede word dus vergelyk met handelings by diskoers: die *gedagte* is die oorsprong van die boodskap (die "idee" en die konteks waarin dit geskep word) in die gedagtes van die fisiese outeur. Hierdie boodskap word tegelyk gespreek (as *uiting*) en omgesit in ’n "gelaaide" vorm (as *uitdrukking*). Die boodskap sou logiese sin maak sonder dat dit "gelaai" is, maar dit sou sonder emosionele oorreding (en dus minder oortuigend) wees. Soos die kombinasie van die fisiese outeur se gelaat, stemtoon en gebare (*uitdrukking*) die "gelaaide" vorm van ’n boodskap weergee, verrig die literêre persona dieselfde funksie by ’n geskrewe boodskap. Dit mag dalk voorkom asof hierdie voorlopige indelings van die outeur se identiteite te eenvoudig is. ’n Drievoudige skema blyk egter sinvol te wees by ’n analise van Catullus se poësie[8].

Een van die redes waarom hierdie indeling gebruik word, is juis omdat dit eenvoudig is. Digkuns, romanskrywing en performatiewe letterkunde soos teater is elkeen eintlik vorms van diskoers. Boonop is die algemene veronderstellings oor skrywersidentiteite dikwels te kompleks en vaag. Die definisies van ’n persona is in sekere instansies te inklusief, en in andere verwarrend. ’n Algemene wanpersepsie, byvoorbeeld, is dat ’n outeur se identiteit slegs bestaan uit die werklike outeur en sy geskepte persona. Vir een of ander rede word konsepte soos verteller, karakters en sprekers gekategoriseer as "tipes" personae[9]. Laastens is daar ook iets wat die proses verder belemmer, naamlik dat wanneer ’n uitsondering gestipuleer word, dit dikwels onduidelik is. Die voorgestelde skema (*gedagte-uitdrukking-uiting*) probeer dus die problematiek van definisies en kategorisering vereenvoudig sonder om te veel (of te min) te veralgemeen.

---

gekombineer met die spreker. ’n Onbetrokke verteller word nie hier gebruik nie. Die "spreker" kan ’n "karakter", "verteller" of beide wees. ’n "Karakter" kan "spreker", "verteller" of beide wees, asook nie een van die twee nie.

[8] Sien Hoofstuk 4.

[9] Sien Coleman (1981) wat die karakter van die *phaselus* ’n persona noem. Coleman se gebruik van die woord persona is nie verwarrend in die artikel nie, maar ’n onderskeiding van die persona, die verteller en ander karakters, soos die terme in hierdie tesis verstaan word, sal dalk moeiliker wees.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

2.1.2. *Gedagte* en *uitdrukking*

Dit is onnodig om te veel uit te brei oor wat die werklike *gedagtes* van ’n outeur kon wees. Vir die doeleindes van hierdie tesis word *gedagte* beperk tot die konvensionele temas en konteks waarin die digter geskryf het. Dié gegewens word by die betrokke gedigte in die analise genoem en behandel. Aangesien Catullus tweeduisend jaar gelede gelewe het, is biografiese inligting oor sy lewe min en onbetroubaar (Ziolkowski 2007:417; Lee 2008:xviii). Die biografiese feite van die werklike Catullus is boonop van sekondêre belang vir hierdie bespreking[10]. Catullus se vernuf met en beheer oor die onskeibare tweede en derde identiteitseenhede (*uitdrukking* en *uiting*) is meer fundamenteel. Nogtans sal die verskil tussen werklike outeur (*gedagte*) en geïmpliseerde outeur (*uitdrukking*) bespreek word. Die werklike, denkende, skeppende outeur is nie ’n deurskynende, nuttelose identiteit nie. Daar kan, byvoorbeeld, baie uitgevind word deur te kyk na waaroor hy geskryf het en in watter styl en vorm.

Een van die gevolgtrekkings van poststrukturalisme is dat die werklike outeur outomaties vanuit “virtuele” perspektiewe skryf en slegs sy boodskap “rangskik”, nie “skep” nie (Sutherland 1991:18)[11]. As die outeur iets wil meedeel moet hy of sy (voortaan “hy”) dit doen deur middel van ’n afgeleide beeld van homself. Dit wil sê dat hy hoofsaaklik gebruik maak van ’n geïmpliseerde outeur of persona en daarna sprekers, vertellers en karakters. Vir die oplettende leser is hierdie besef ook waar ’n groot deel van die genot van die lees van die teks vandaan kom. Daar is egter komplikasies. Aan die hand van ’n analise van bekende en belangrike moderne werke,

---

[10] Highet verwys byvoorbeeld in sy bespreking oor die konneksie tussen satiriese werk en die biografiese outeur na ’n artikel van H. F. Cherniss. Laasgenoemde bevraagteken die nut van alledaagse ontdekte inligting oor John Milton wat niks bydra tot ons kennis van die outeur se werk nie. Die onthulling van banale data oor byvoorbeeld Euripides was egter deur vroeë klassieke akademici gesien as waardevol. “It increases our knowledge”, sê Cherniss, “not of any of the literary productions which made John Milton’s name significant, but of the man himself...It is because of the implied attitude towards the relationship between the author and his works that the event epitomizes the biographical interpretation of literature” (Highet 1974:321).

[11] Die argument is dat woorde reeds voorafbepaalde betekenisse het. Al wat die outeur doen is om hulle te rangskik as ’n boodskap wat hy wil oordra.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

probeer Booth (1961) in die volgende aanhaling die virtuele of "geïmpliseerde outeur" vasvang:

> As Jessamyn West says, it is sometimes 'only by writing the story that the novelist can discover – not his story – but its writer, the official scribe, so to speak, for the narrative.' Whether we call this implied author an 'official scribe,' or adopt the term recently revived by Kathleen Tillotson – the authors's 'second self' – *it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author's most important effects* [eie beklemtoning]. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner – and of course that official scribe will never be neutral towards all values (1961:71).

Wat Booth in effek sê is dat die leser bewustelik of onbewustelik die "official scribe", 'n kreatiewe konstruksie van die outeur, "ontdek". Dit insinueer dat gedeeltes van die skeppingsproses buite die outeur se beheer is. Verder in die slotsin van die aanhaling sien ons ook dat die outeur nie neutraal kan wees nie. Laasgenoemde punt is gewoonlik wat gebruik word as 'n belangrike rede vir die nodige skeiding tussen werklike outeur en geïmpliseerde outeur. Sy subjektiwiteit "vlek" die boodskap. Filosowe soos Barthes en Faucault het in die twintigste eeu selfs 'n stap verder gegaan en die werklike outeur so te sê "vermoor" (Sutherland 1991:818). Dit is 'n teorie wat Booth egter meer as veertig jaar ná *The Rhetoric of Fiction* self kritiseer (2005:75). Dit is natuurlik nie gewens om die "personal heresy"[12] waarteen C.S. Lewis gewaarsku het, te pleeg nie (Highet 1974:322); tog is die uitsluiting van die fisiese outeur in sy eie werk ewe onbedag.

Waar kompliseer hierdie "wegdoening" van die werklike outeur 'n benadering vir die analise van 'n teks? Een probleem is dat dit amper veronderstel word dat die skrywer van 'n boek net "meegevoer" word deur die skryfproses. Dit kom voor asof die geïmpliseerde outeur wegbeweeg en heeltemal buite die bereik van die werklike outeur bly. Die werklike outeur kan nie so eenvoudig uitgeskakel word nie. Dit is, soos Booth self onlangs redeneer (2005:75-88), 'n onnodige en foutiewe interpretasie van sy teorie. Wie sou as 't ware die "rangskikking" in die poststrukturalistiese teks doen? Hy sê byvoorbeeld ook dat die geïmpliseerde outeur die gespesifiseerde toon en

[12] Soortgelyk aan die term wat vandag bekend staan as "biographical fallacy". Dit is eenvoudig die verkeerdelike veronderstelling dat 'n outeur en 'n eerste persoon verteller dieselfde identiteit is.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

idealisme van die werk bepaal. Het ’n goeie outeur nie juis beheer oor hierdie aspekte nie? Booth verwerp die radikale gevolgtrekkings wat gemaak word oor die skeiding tussen werklike en geïmpliseerde outeur as volg:

> Long before Barthes and Foucault and others made that assassination attempt explicit, critics were proclaiming that genuinely admirable fiction purged itself of all signs of the writer’s opinions about what was artistically shown. Praiseworthy fiction had to be presented objectively, with the author’s opinions about characters and events not merely concealed but fully purged. This view often led to a downgrading of the narrative mastery practiced by geniuses like Joseph Fielding, Jane Austen, and George Eliot – not to mention many great European and Russian novelists; often it led to outright misreadings (2005: 75-76).

Hierdie aanhaling maak dit duidelik dat die sluipmoord op die werklike outeur nie nodig is nie. Booth haal op dieselfde plek ander kontemporêre bronne aan (2005:75) wat aandui dat sy stelling nie net verdedigbaar is nie, maar vastrapplek vind in huidige narratologiese kritiek. Die gebruik van gekonstrueerde identiteite bemoeilik die bestudering van die teks, maar daar is geen rede om die rol van die outeur te versmoor nie. Batstone het met betrekking tot Catullus die volgende te sê:

> Catullus, the Roman poet of romantic sincerity, is... a clever persona. But Catullus does not always disaggregate mask from self. Just as the actor cannot appear without the mask, so the mask cannot act without the actor (2009:223).

Hierdie insig is een van die sterkste teenargumente om die lens geheel en al weg van die geskiedkundige persoon te skuif. Soos genoem is die inligting min en onbetroubaar, maar indien meer wel beskikbaar was, sou dit geïgnoreer word tydens kritiek? Booth insinueer in die essay van 2005 dat die ervaring van Fielding, Austen en andere se werke onvolledig sou wees as dit veronderstel word dat hulle opinies onbelangrik is. Die antwoord op die vraag móét dus “nee” wees.

Die kritici waarna Booth verwys vereis dat daar net “gewys”, en nooit “gesê” mag word nie. Vir hulle is die werklike outeur ’n indringer. ’n Outeur mag nie sy persoonlike opinies opmerkbaar probeer implementeer nie en hoegenaamd nie oor moraliteit spekuleer nie. Dié etiek is miskien nie verkeerd nie, maar om dit (of enige “literêre standaard”) absoluut te maak, vra om die veroordeling van latere generasies. Booth gebruik die besondere voorbeeld van J.M. Coetzee se werk om te illustreer dat die werklike outeur ’n tipe moraliteit kan inspuit in die personae wat hy skep

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

(2005:76). Die kwessie van moraliteit word byvoorbeeld op ’n merkwaardige manier deur Catullus hanteer in c.34[13].

Tog is hierdie tesis nie ’n studie van die werklike mens van 2000 jaar gelede nie. Die naaste wat kritici vandag kan kom aan die werklike bedoelings van Catullus is om sy werke te bespreek in die lig van sy gekose temas en onderwerpe en die literêre konteks waarin hy geskryf het. Net soos in *The Rhetoric of Fiction* (1961) herbevestig Booth ook na veertig jaar dat die werklike en geïmpliseerde outeur nie noodwendig vereenselwig kan word nie:

> …if we probe the biographies and autobiographies of any great poet from ancient times to the present, we discover that the poetic self has emerged dressed up elegantly, exhibiting a sensitivity to life’s woes and blisses that careful readers find themselves longing to possess – but that the FBP [flesh-and-blood person] has often violated in everyday behaviour (2005:78).

In hierdie tesis word aangedui dat min outeurs die “sensitivity to life’s woes and blisses” so goed soos Catullus kan naboots. Nogtans het die *neoteroi* digters veral klem gelê op elegante, goedgeformuleerde tekste[14]. So spontaan en naby soos wat Catullus aan Aristoteliaanse mimesis kom, sou hy soms sy indrukke van die werklikheid (hoe klein ook al) móés prysgee ten gunste van emosionele oorreding. Die boodskap sal eenvoudig net beter ontvang word. Booth argumenteer – en hierdie tesis steun op sy argument – dat die werklike outeur en geïmpliseerde outeur (en dus die *gedagte* en *uitdrukking*) onderskei móét word.

2.1.3. *Uitdrukking* en *uiting*

Soos aangedui verwar die terminologie van die konsep van personae ’n mens maklik. In *The Rhetoric of Fiction* (1961) is Booth se beskrywing van wat die geïmpliseerde outeur *nie* is nie ewe belangrik:

> It is a curious fact that we have no terms either for this created ‘second self’ or for our relationship with him. None of our terms for various aspects of the narrator is quite accurate. ‘Persona,’ ‘mask,’ and ‘narrator,’ are sometimes used, but they more commonly refer to the speaker in the

[13] Sien 4.7 (*Sacerdos*).

[14] Verwys na 4.5 (*Poeta doctus*) vir ’n meer omvattende bespreking van die *neoteroi*.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

> work who is after all only one of the elements created by the implied author and who may be separated from him by large ironies (1961:73).

Hoewel Booth se insigte baanbrekerswerk was (en, soos gesien in die vorige afdeling, fundamenteel is vir hierdie bespreking), is dié ouer aanhaling uit die 1960's problematies[15] vir die voorstelling van die drievoudige skema (*gedagte-uitdrukking-uiting*) wat vroeër voorgelê is (2.1.1 Wat is 'n literêre persona?). Die eerste belangrike punt in die aanhaling is dat Booth die term "persona" (en dus *uitdrukking*) met sy konsep van "second self" en "implied author" vergelyk. Hierdie gelykstelling word as vertrekpunt gebruik om *uitdrukking* te definieer en die verskil tussen die tweede (*uitdrukking*) en derde (*uiting*) identiteitseenhede te onderstreep. Die narratologiese konsepte van "speaker" (spreker) en "narrator" (verteller) wat Booth noem, val, saam met karakter, weer onder *uiting*. 'n Basiese definisie van *uiting* kan selfs op hierdie stadium geformuleer word: die gesamentlike funksionering van die sprekers, vertellers en karakters in 'n teks. Vir meer klaarheid oor personae, is dit nodig om eers na nog definisies te kyk.

Griffiths se beskrywing in *A Dictionary Of Modern Critical Terms* van "persona" is tot dusver die mees omvattende. Hy stel dalk te eenvoudig voor dat die "persona" ontdek word in "...the difference between the man who sits down to write and the 'author' as we realize him in and through the words on the page" (2006:170). Dit is nietemin 'n nuttige definisie. Hy voer byvoorbeeld Jonathan Swift se ironiese gebruik van persona en verteller in laasgenoemde se *A Modest Proposal* aan:

> ...to assume continuity between narrator and persona would be disasterous. The narrator deliberately hightens and distorts the view Swift seeks to expose. The distortion establishes the tone which makes us aware of Swift's voice in the prose. The persona clearly recommends the very opposite view, the amelioration of conditions and the implementation of social remedies, not the breeding of children for food etc. (2006:171).

Hierdie observasie oor Swift se verhaal is uiters belangrik omdat 'n duidelike streep getrek word tussen die persona en die verteller. Swift spesifiseer die toon of "voice"

---

[15] Hoofsaaklik is die probleem die oorvleuelende gebruik van terme soos "narrator", "speaker" en "persona". Eenvoudige definisies van verteller en spreker word gegee in n.6. Daar word nie onderskeid getref tussen duidelik verskillende vergestaltings van die outeur nie (Booth 1961:73). In hierdie tesis is "verteller" en "spreker" duidelik ondergeskik aan "persona". Die persona is nader aan die "second self" en nie so onderhewig aan hoe die narratief ontwikkel nie.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

van die essay deur middel van die persona om ’n alternatiewe “perspektief” aan te moedig. Die opinie van die “narrator” (uiteindelik ook die karakter en spreker) hoef nie altyd as letterlik beskou te word nie. *A Modest Proposal* dui dit aan. Daarteenoor sal die geïmpliseerde outeur of persona waarskynlik die werklike outeur se emosionele oogmerke en bedoelings, ironies of naïef, weerspieël. Sou die werklike outeur dit nie doen nie, beweeg hy in die rigting van absurde motivering ter wille van absurde kuns – ’n komplikasie wat huidiglik eerder vermy moet word.

’n Meer onlangse definisie van persona in *The Oxford Dictionary of Literary Terms* is ook bruikbaar omdat dit die behoefte aan presiese formulerings van “persona” aantoon: “The assumed identity or fictional ‘I’ (literally ‘a mask’) assumed by a writer in a literary work” (Baldick 2008:254). Weereens onderskei hierdie definisie nie sterk genoeg tussen konsepte nie, alhoewel dit raak aan ’n kernpunt soos “assumed identity”. Daarby moet gevra word: word die “assumed identity” geprojekteer op ’n karakter, spreker of verteller in die teks? Word die persona noodwendig geskep as ’n “fictional ‘I’”, met ander woorde, as ’n eerste persoon verteller of spreker? Wat moet dan gedoen word met ’n onbetroubare, onbetrokke, derde persoon verteller, ’n spraaklose karakter of ’n spreker verwyderd van die deiktiese sentrum[16]?

Om die terminologiese strikke te vermy, is dit makliker om dus persona te sien as die tweede vlak in die volgende skema:

(1) die *gedagte* (werklike outeur en sy konteks),
(2) die *uitdrukking* (die geïmpliseerde outeur / persona) en
(3) die *uiting* (verteller / spreker / karakter).

Dit is reeds genoem dat die “idee” (die *gedagte*) van die werklike outeur onkenbaar is. Tog is dit die deurskynende bron van die teks, en word dit geskep in ’n sekere

[16] De Stadler definieer “deiktiese sentrum” as volg: “Alle deiktiese uitdrukkings word naamlik in die reël relatief tot die spreker, die posisie van die spreker en die tydstip waarop die spreker praat, geïnterpreteer. Daarom word die sprekersrol in die gespreksituasie gesien as die spil waarom alles draai, ofte wel die deiktiese sentrum” (1989:379).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

konteks. Die derde vlak (die *uiting*) is die "waarneembare" skepsels van die outeur. Die leser kom noodwendig in direkte kontak met hierdie skepsels wanneer 'n teks gelees word en bewustelike indrukke oor 'n karakter, spreker of verteller word gewek. Op 'n manier is die leser verhewe bo die *uiting*. Die persona (die *uitdrukking*) is die koord wat die eerste vlak met die derde verbind. 'n Onbewustelike indruk van beide die tekstuele elemente (*uiting*) en die werklike outeur (*gedagte*) word deur die persona (*uitdrukking*) gewek. Dit word daardeur betekenis gegee en is, in die hande van 'n bekwame skrywer, heeltemal manipuleerbaar. In teenstelling met die (soms) kriptiese *gedagte* en die eksplisiete *uiting*, is die *uitdrukking* die identiteit van die outeur wat die leser uitdaag. Dit is die identiteit met wie daar in die teks 'n "gesprek" gevoer word.

2.1.3.1. *Uiting* en *verwagting*[17]

Dit is genoem dat die "gelaaide" vorm van die *uiting* die *uitdrukking* (persona) is. Nou sal verduidelik word hóé hierdie proses werk. Waar dit nodig is om soms "tussen die reëls" te lees in die soeke na die *uitdrukking*, is die *uiting* meer voor die hand liggend. In die metaforiese indeling is die *uiting*, soos die term beskryf word in die HAT, "['n boodskap] wat geuit, openbaar gemaak word" (Odendal & Gouws 2005:1222). Elke woord, sin en strofe in 'n teks moet uitgespreek word deur 'n karakter, 'n verteller of 'n spreker. *Uiting* is in die literêre sin en soos vroeër gedefinieer, die gesamentlike funksionering van die sprekers, vertellers en karakters in 'n teks. Dit is eenvoudig die inhoud, 'n naïewe, *logos*[18]-lesing van woorde, asof die bedoeling ooreenstem met die letterlike betekenis. *Uiting* kan ook gesien word as die vlietende stadium waar elke karakter, spreker en verteller gesien word as die produk van hul woorde (en nie noodwending as 'n dubbelsinnige interpretasie van die leser nie).

Tog steun die geloofwaardigheid van die persona en inderdaad die funksionering van oorredende taal op die aanname dat die leser juis bewus is van 'n moontlike

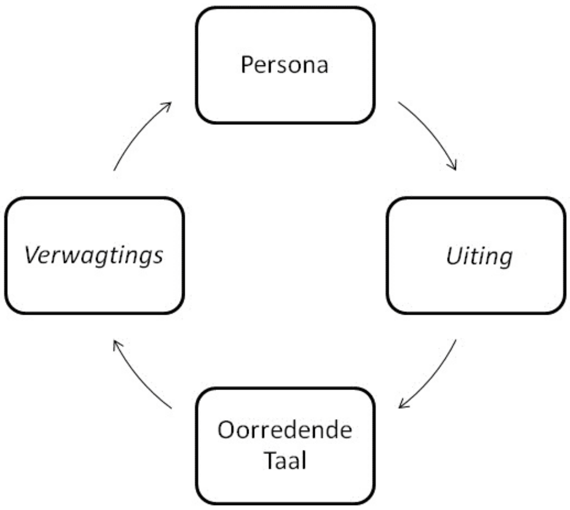
[17] "Verwagting" word voortaan in skuinsdruk geskryf as gevolg van die spesifieke bedoeling met die woord in hierdie tesis.

[18] Hiermee word bedoel dat die lesing slegs steun op logiese, onemosionele gegewens. Sien 3.3.1 (*Logos*, *etos* en *patos*) vir 'n meer in-diepte bespreking van *logos*.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

dubbelsinnige interpretasie. Die onderskeid tussen ’n letterlike (*uiting*) en ’n geïmpliseerde bedoeling (*uitdrukking*) is voor die hand liggend vir meeste lesers, maar dis belangrik om dit hier te spesifiseer. Wat dit wys is dat die gebruik van personae en oorredende taal staatmaak daarop dat die leser “saamspeel”[19]. Die *uitdrukking* is geheg aan die “naïewe” *uiting*. Hul verhouding is wederkerig (of eerder, siklies). Die *uitdrukking* gee dalk ’n oorspronklike of ander perspektief op die *uiting*, maar sonder die inhoud van die *uiting* sou die personae nie geïdentifiseer kon word nie. Hierdie verhouding word binnekort bespreek.

Wanneer ’n leser personae in ag neem by die bestudering van ’n teks, word sekere *verwagtings* geskep. In hierdie tesis het daardie woord ’n spesiale betekenis. Die skepping (en ontdekking) van *verwagtings* is ’n essensiële aspek van die skepping (en ontdekking) van personae. ’n Kombinasie van *verwagtings* lei die leser om ’n verenigde beeld of persona te visualiseer. Verder word die “ongelaaide” *uiting* deur middel van oorreding[20] omgesit in *verwagtings*. *Verwagting* is dus die gevolg van oorreding, maar ook die “eienskappe” van ’n persona. Soos genoem, is hierdie proses siklies. Dit kan as volg voorgestel word:



---

[19] Aristoteles se motivering vir hoekom mense geneig is om “saam te speel” kan verduidelik word met sy konsep van “katarsis”. Dit is ’n term in die konteks van toneel wat vertaal kan word met die woord “suiwering”. Aristoteles het geglo dat die vrylating van opgeboude emosies van die gehoor die genot van drama (tragedie en komedie) veroorsaak, selfs al weet hulle dat dit gefabriseer is (Sacks 2005a:338). Dit word vandag nog gesien as fundamenteel in die bestudering van teater en films.

[20] Oorreding word in Hoofstuk 3 bespreek.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Die wins van die voorgestelde skema is dat dit die leser toelaat om die betrokke persona stapsgewys te kan ontdek. Die teks kan eerstens een of twee maal gelees word sodat die leser 'n algemene beraming van die persona (en die *verwagtings* wat daarmee geassosieer word) kan maak. Tweedens kan die *uiting*, die woorde van die betrokke karakter(s), spreker(s) en verteller(s), geïdentifiseer word. Derdens word die oorredingstegnieke wat toegepas word op die *uiting* bepaal en geanaliseer. Laastens word die gevolg van die oorreding, die *verwagtings*, vergelyk met die oorspronklike beramings. Die leser se visualisering van die persona en *verwagtings* word gevolglik aangepas. Hierdie prosedure kan ook met die volgende voorbeeld geïllustreer word:

Veronderstel 'n spreker maak die volgende stelling: "Tien duisend soldate het oor die grens gestroom". Die enigste gegewe op hierdie stadium is die *uiting*. Die spreker-verteller van die stelling is tans neutraal en onbekend, en die "tien duisend soldate" is nie ter sprake as karakters nie. Die leser word geforseer om solank beramings te maak. In 'n moderne konteks kan die *verwagting* van onbetrokkenheid voorgestel word omdat emosionele taal vermy word (ook 'n oorredingstegniek). Dit kan lei tot die visualisering van 'n "nuusleser" persona. Dieselfde ongeïdentifiseerde spreker-verteller in dieselfde teks maak dan 'n verdere stelling: "Ek het hulle met my vuiste verslaan". Die leser se idee van die persona verander onmiddellik. Die spreker-verteller praat nou in die eerste persoon. Dit maak die sin persoonlik. Die *verwagting* van selfbetrokkenheid vervang dan onbetrokkenheid. Watter lig word nou op die eerste sin gewerp? Die frase "tien duisend soldate" is dan duidelik hiperbolies. Die oorredingstegniek van die hiperbool veroorsaak die *verwagting* van "spogtery"[21]. Gevolglik is die leser verplig om "die nuusleser" persona (onbetrokke, objektief) te vervang met "die grootprater" (selfbehep, subjektief). Die voorstelling van die persona verander dus drasties van wat oorspronklik vermoed is. Hoe meer stellings die spreker-verteller gaan maak (en sodoende die *uiting* uitbrei), hoe fyner kan die *verwagtings* geskat word. Hoe fyner die *verwagtings* geskat kan word, hoe helderder is die visualisering van die persona. Die hiperbool is byvoorbeeld ook 'n gewilde oorredingstegniek by Catullus. 'n Voorbeeld hiervan sal in 2.2.1 (Romeinse performatiewe poësie en die toneelmasker as persona) bespreek word.

[21] Hou in gedagte dat die *uiting* niks weggee van die outeur nie, maar tog is baie lesers geneig hom hiér gelyk te stel aan die eerste persoon spreker-verteller.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Die *uitdrukking* (persona) kan dus afgelei word van die *uiting*. Wat Catullus merkwaardig maak is dat sy verskeie personae toelaat dat 'n interpretasie van die teks só voorafbepaal en ingeplant voorkom. Die perspektieftotem word sonder veel moeite omgeruil. Vandaar sekerlik die beskrywing van sy gedigte as "spontaan" en toeganklik. Hoewel daar talle moontlike *verwagtings* geskep kan word as die *uiting* bestudeer word, kom die volgende voorbeelde in die analise in Hoofstuk 4 voor: geluk, erotiese liefde, voortvarendheid, intimiteit, negatiwiteit, huiwering[22], *sal* ("skerpsinnigheid"), *venustas* ("verleidelikheid"), *urbanitas* ("wellewendheid" of "stedelikheid"), kreatiwiteit, bondigheid, sofistikasie, onbetrokkenheid, verbeeldingrykheid, religieuse taal en moraliteit.

2.1.4. Gevolgtrekking

Daar is in hierdie afdeling 'n onderskeid getref tussen die drie identiteitseenhede van 'n skrywer: "werklike outeur", "persona" en "karakter / spreker / verteller". Hierdie drievoudige skema of indeling is vereenvoudig deur middel van 'n diskoersmetafoor: *gedagte-uitdrukking-uiting*. Elkeen van hierdie identiteitseenhede is in terme van mekaar gedefinieer en bespreek. Verder is die sikliese verhouding tussen die *uitdrukking* en die *uiting* verduidelik. Hierdie verhouding steun op twee aspekte van die teks wat ondersoek moet word om die ontdekking van die persona te vergemaklik: oorredende taal en *verwagtings*.

Hierdie tesis beoog om die drievoudige skema toe te pas op die poësie van Catullus. Die persona of *uitdrukking* kan dalk beter verstaan en toegepas word op Catullus en sy poësie as sy gedigte metafories as "optredes" gesien word. Hoekom? Catullus, as Romein, neem die konsep van "performatiewe" poësie in ag. Dit sluit weer aan by die funksie van perspektieftotem wat toneelmaskers in die antieke tyd gehad het om emosies vas te vang. Die masker het mag oor die kyker se perspektief soos die persona mag het oor die leser s'n. Hierdie invloede is belangrik en word gevolglik ondersoek.

[22] Die bedoeling hier is "twyfelagtigheid".

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

2.2. Catullus en personae

2.2.1. Romeinse performatiewe poësie en die toneelmasker as persona

Personae is literêre verskynsels wat deel vorm van enige teks ongeag die tyd van oorsprong. Hulle maak voorsiening vir ’n virtuele perspektief wat die werklike outeur kan aanneem soos hy prosa of poësie, fiksie of nie-fiksie skep. Soms is die outeur bewus daarvan en soms nie, maar hierdie proses kan nie nié teenwoordig wees in die teks nie. Die ontstaan van personae was dus nie ’n spesifieke geskiedkundige ontwikkeling nie, maar is altyd teenwoordig by enige teks, histories en kontemporêr. In hierdie afdeling word aangesluit by die algemene veronderstelling dat die historiese voorstelling van ’n literêre persona gebaseer is op antieke toneelmaskers. Sodoende bied dit ook die funksie van perspektieftotem. Die Latynse woord *persona* kan inderdaad letterlik vertaal word as “masker”.

Vir Catullus het die gebruik van personae plaasgevind in die konteks van Romeinse “performatiewe” letterkunde. Daar sal eerstens oorsigtelik gekyk word na Romeinse performatiewe poësie. Daarna word verduidelik hoe ’n masker gebruik kan word om ’n gehoor te beïnvloed, gevolg deur ’n voorbeeld van hoe Catullus dit doen met een van sy gedigte. Ten slotte sal die betrokke personae in die analise in Hoofstuk 4 genoem en bespreek word.

Romeinse performatiewe poësie is, soos die naam veronderstel, die gebruik om ’n gekonstrueerde identiteit in ’n teks voor te gee as “eg”. Oor hierdie onlangse onderwerp is genoeg reeds geskryf (Skinner 1993[23]; Braund 2002:89-109; Wray 2001:55-64). Kritici sal saamstem dat enige outeur ten minste een denkbeeldige leser of toeskouer in gedagte moet hê wanneer hy komponeer. In daardie sin is alle poësie reeds “performatief”. Die Romeinse outeurs het dit veral in ag geneem. Poësie is ten minste so gereeld voorgedra soos wat dit gelees is (Braund 2002:66, Gaisser 2009:55). Verder het kunsmatigheid ’n groot deel van ’n skrywer se *artificium* (“kunswerk”) gevorm. Voorbeelde van hierdie kunsmatigheid kan by Catullus gou

[23] Skinner (1993) noem byvoorbeeld die werke van Veyne (1983), Newman (1990) en Väisänen (1988).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

uitgelig word: die gebruik van ’n skuilnaam vir Clodia (Gaisser 2009:3) of sy “kaping” van Sappho se 31ste fragment in c.50[24] (Gaisser 2009:140). Dit is hier belangrik om die kunsmatigheid uit te lig sodat die leser nie die werklike Catullus met die voorgestelde een in sy werk verwar nie. Veyne het een van die merkwaardigste eienskappe van Catullus opgemerk: “Catullus took his own name, Catullus, as his stage name” (Veyne 1988:174). Catullus is nie “Catullus” nie. Die woord is ’n versameling van sy *uitdrukkings*, sy personae. Die identiteit wat ons verwag om “eg” te wees, is soos in die vorige afdeling bespreek, gekonstrueer. Dit is ’n masker, gedra deur ’n akteur op ’n verhoog.

In Rome was outeurs reeds in die derde eeu v.C. bewus van die moontlikhede wat in die gebruik van literêre maskers opgesluit is. Een van die funksies van maskers in die toneelstukke van Plautus, ’n Romeinse komedieskrywer, word deur Batstone weergegee:

> ...without a Latin term for ‘the self,’ the Roman thinks in terms of his persona. Identity itself becomes a game of masks, of personae. We will begin with comedy, because here this game is objectified on the stage. The clever slave, always a *seruus malus* (‘a bad slave’), plays with the illusion that things are what they are, for he knows that things, including himself, are as they are constructed, that rhetorics born of position, power, desire, and ideology efface the distinction between world and reality, acting and sincerity. The truth of Plautine comedy is that it represents life as already staged, as a rhetorical competition for who gets to say who we are (2009:213).

Die Romeinse sosiale identiteit weerspieël reeds in Plautus se werk die neigings van Romeinse performatiewe poësie. Absolute eerlikheid oor ’n mens se werklike identiteit was, soos vandag, nie moontlik nie; dit word óf outomaties vervang met ’n masker, óf met ’n spesifieke bedoeling gemanipuleer deur ’n goeie outeur. Daarteenoor is die “vertoning” (die “gedig” in Catullus se geval) ’n tipe manipulasie van toeskouers se sistemiese werklikheid. Die masker (en dus literêre persona) is die werktuig vir daardie manipulasie. Catullus doen homself voor agter talle fasades om die leser te provokeer en sekere *verwagtings* van homself en sy teks te skep. In Hoofstuk 4 staan die voorbeeld van die *poeta doctus* (“geleerde digter”) in c.1 veral

---

[24] Dit impliseer nie dat Catullus Sappho se werk voorgee as sy eie nie. Lesers van die tydperk sou dit eerder sien as ’n intertekstuele erkentlikheid. As Catullus se werke as “kunsmatig” beskryf word, is dit nie kritiek op sy metodiek nie, maar bloot ’n aanduiding dat hy sy bron van inspirasie ten toon stel.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

uit: hoewel Catullus as neoteriese digter altyd aktief moes streef daarna om te voldoen aan die literêre standaarde van die tyd, kon sy *poeta* persona gemaklik daarin slaag (en dit selfs help definieer).

Die beheer oor die perspektief van die gehoor met ’n toneelmasker is soortgelyk aan die beheer oor die perspektief van die leser met ’n persona. Hoe sou ’n masker gebruik kon word om die perspektief vir die gehoor te bepaal? Dieselfde geld vir hoe ’n persona dit sou kon doen. Die skema wat gebruik word in hierdie tesis is dat die literêre persona metafories voorgestel word as die *uitdrukking* van die *gedagte*. Die maskers wat gebruik is in ’n toneel met die tipiese digotomie van die glimlag en die frons, is argetipiese *uitdrukkings* wat vasgevang is. Sou ’n akteur die glimlaggende masker opsit en iets negatief of ontstellend voordra (met ander woorde, ’n *uiting* maak), word die indruk geskep dat hy wreed of satiries is. Indien die masker frons, maar die *uiting* positief of ’n kompliment is, kan die boodskap sarkasties of ironies wees. Die gevolg is dat *wat* gesê word (die *uiting*) verander deur die *manier waarop* dit gesê word (die *uitdrukking*). Die funksie van die masker (en dus, die persona) is dieselfde as die funksie van ’n standbeeld in ’n antieke tempel: dit vergestalt die abstrakte in die werklikheid (soos wat die Griek of Romein dit verstaan het). Die toneelmasker is ’n “perspektieftotem” in die antieke konteks, en dus ook die literêre persona. Dit is ’n werktuig wat die werklike identiteit van die akteur en outeur verskuil, verander en aan hul woorde emosionele betekenisse gee. Hierdie verhouding is ook van toepassing op die identiteit van ’n digter: die werklike outeur (*gedagte*) word verskuil en dit wat hy neerpen (*uiting*) word ’n emosionele betekenis gegee deur die persona (*uitdrukking*). Op hierdie manier is die funksie van die literêre persona en die toneelmasker as perspektieftotems dus soortgelyk.

In 2.1.3.1 (*Uiting* en *verwagting*) is ’n voorbeeld gegee van hoe die drievoudige skema (*gedagte-uitdrukking-uiting*) kon werk. Hier word geillustreer hoe dit ook van toepassing kan wees op Catullus se poësie. Een van die basiese maniere hoe ’n persona van Catullus te werk gaan is om ironie te gebruik. Catullus dryf die spot met Marcus Tullius Cicero in een van sy gedigte (c.49). Die leser wat bekend is met die

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

kulturele omgewing (die *gedagte* of konteks[25]) van Catullus weet dat hy, soos die norm was vir die *neoteroi*, nie juis beskeie was nie[26]. Tog kom die spreker voor asof hy tot sy eie nadeel Cicero toejuig. Hierdie "ongelaaide" toejuiging is die *uiting*. Dit is nie moeilik om te besef dat die hiperboliese toejuiging eintlik ironies bedoel is nie (oorredings). Die beste tekens hiervoor is die onoortuigende soetsappigheid (*verwagting*) van die komplimente in die *uiting*, sowel as die kennis wat ons besit oor Romeinse beskeidenheid (*gedagte* of konteks). Die ironiese neerbuigendheid is kostelik (Konstan 2007:81). Dít lei tot die konklusie dat die *uiting* "eerlik" is, maar die persona is definitief anders gesind. Die masker wat gedra word (*uitdrukking*) verdraai dus die skynbare nederigheid van die spreker (*uiting*) tot iets heeltemal anders.

Catullus se hantering van personae is kompleks en daar is dikwels uitsonderings op die reël. In Hoofstuk 4, waar die onderskeie personae geanaliseer word, word sy hantering deegliker bespreek. Batstone se insigryke opmerking oor Catullus se identiteit moet dalk herhaal word:

> Catullus, the Roman poet of romantic sincerity, is... a clever persona. But Catullus does not always disaggregate mask from self. Just as the actor cannot appear without the mask, so the mask cannot act without the actor (2009:223).

Die ironie van die saak is dat sekere biografiese inligting deurglip, al is dit net om die werk te begrond in die werklikheid. In alle waarskynlikheid is daar aspekte van die "werklike outeur" wat deurskyn in die *artificium*. Soos Booth gewaarsku het (2005:75) is dit nie nodig om te veronderstel dat Catullus heeltemal afwesig was nie.

---

[25] Dink hier aan hoe biografiese veronderstellings oor iets soos die werklike outeur 'n interpretasie van die gedig sou belemmer. Dit sou nodig wees om onmoontlike vrae te beantwoord: "Wat was die aard van die verhouding tussen Catullus en Cicero?", "Hoe sou Catullus voel oor die feit dat Cicero Clodia die Metelli se reputasie vernietig het?" of "Hoe getrou was Catullus aan die *neoteroi*?". Selfs al is die gedig gebaseer op die werklikheid is daar nog steeds amper geen ander manier as tekstuele kontekstualisering om naby aan die waarheid te kom nie.

[26] Feldherr bespreek byvoorbeeld Catullus se rol as een van die *neoteroi* wat hom ten doel gestel het om *urbanitas* te bemeester (2007:94). Die basiese definisie van hierdie term is "wellewendheid" of "stedelikheid". Catullus beoordeel verskeie karakters in sy gedigte volgens hierdie waardesisteem (c.12, 39, 84). Sien ook die bespreking oor die literêre konteks van die *poeta doctus* in Hoofstuk 4 (4.5 *Poeta doctus*).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Catullus kritiseer byvoorbeeld vir Julius Caesar in verskeie van sy gedigte. Dit dui aan dat hulle nie juis ’n vriendelike verhouding gehad het nie. Fredericksmeyer merk ’n verandering op in Catullus se houding tussen c.29 en c.11. In die eersgenoemde is Catullus krities omtrent Caesar se veldtog in Brittanje, maar in die tweede beskryf hy dit meer romanties. Fredericksmeyer skryf dit toe aan die versoening wat plaasgevind het tussen digter en generaal. Hierdie rekonsiliasie word genoem deur die geskiedskrywer Suetonius (1973:274). Van Catullus se gedigte is waarskynlik gemotiveer deur wesenlike emosies, negatief al dan nie. Daar is af en toe krake in die maskers, senutrekkings in die *uitdrukkings* en verseker ’n outeur agter die personae. Hierdie tesis wil, onder andere, weet hoe die maskers lyk. Dalk, as ’n gevolg, kan die krake uitgeken word.

2.2.2. Watter personae?

Deur die loop van hierdie hoofstuk is die betekenis en Romeinse interpretasie van die literêre persona ondersoek. In Hoofstuk 4 gaan die teoretiese raamwerk toegepas word op sommige van Catullus se gedigte. Die ses personae wat bespreek word, is die *amator acceptus* (“aanvaarde minnaar”), die *amator reiectus* (“verwerpte minnaar”), die *poeta doctus* (“die geleerde digter”), die *hospes urbanus* (“die ‘wellewende’ of ‘stedelike’ gasheer”), die *fabulator* (“die storieverteller”) en die *sacerdos* (“die priester”). Die onderskeie personae is gekies omdat hulle herkenbaar is in die poësie van Catullus, maar ook aanpasbaar is. Van die *verwagtings* by die *amator acceptus* persona kan byvoorbeeld ook by die *amator reiectus* persona gevind word.

’n Logiese vraag is ook hoe die personae by Catullus uitgeken word. Dit is onvoldoende om te sê dat die proses intuïtief is, hoewel dit maklik ’n groot deel kan word van die leesproses. As elke leser geweet het wat die verskil was tussen Catullus se personae (*uitdrukking*), en een van sy karakters / sprekers / vertellers (*uiting*), sou dit nie nodig wees om die onderskeid te tref tussen die *uitdrukking* en die *uiting* nie. Die personae ontglip ons maklik, en een van die mees onlangse skrywers erken dit:

> The character of Catullus portrayed in the poems is vivid, sympathetic, and realistic, so attractive and so full of passionate emotion that generations of readers have believed in its sincerity, thinking that they know Catullus as he really was. But the character is a fiction (Gaisser 2009:45).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Ons het eintlik eers in die afgelope paar dekades werklik Catullus se sensitiwiteit vir "produksie" begin besef. Gaisser se woorde is van toepassing op die werklike outeur, maar ook op die personae. Kan die moderne leser eerlikwaar sê dat hy, byvoorbeeld, elke aspek van "Catullus" se spot en satire begryp? Wanneer is hy sarkasties en wanneer is hy werklik ontsteld? Is ons teleskopiese perspektief op sy samelewing voldoende? Dit sou nodig wees om gesprekke te voer met dooie ooggetuies. Dit blyk hoe meer uitgevind word van Catullus se vermoëns om maskers om te ruil, hoe moeiliker word dit om sulke vrae te beantwoord.

Dele van Catullus se "proses" is egter nie buite ons begrip nie. Ingeligte lesers kan redelike akkurate skattings van personae in gedigte maak. Nogtans beoog die drievoudige indeling in hierdie tesis om ondersoek van die "proses" te vergemaklik. Dit beoog ook om 'n metode vir analise te vind wat veral toepasbaar is op Catullus.

2.3. Gevolgtrekking

In Hoofstuk 2 is die literêre persona gedefinieer. Daar is vasgestel dat dit eintlik deel is van 'n komplekse middelpunt tussen die werklike outeur en die karakters, vertellers en sprekers van 'n teks. Die identiteitseenhede is onderskei van mekaar en ingedeel in 'n metaforiese skema wat bestaan uit 'n *gedagte*, 'n *uitdrukking* en 'n *uiting*. In hierdie tesis sal die skema op sommige van Catullus se gedigte van toepassing gemaak word. Soos toneelmaskers (as perspektieftotems) 'n bepalende invloed gehad het op die perspektief van toeskouers, is dieselfde vermoëns om perspektiewe te skep (en te verdraai) van toepassing op poësie. Die moontlikhede van Romeinse performatiewe poësie kan gesien word as die begronding vir hierdie "beheer" oor die leser. Laastens is 'n seleksie van die onderskeie personae wat verskyn in Catullus se poësie en wat in die tesis bespreek gaan word, voorgelê. Die sikliese verhouding tussen die *uitdrukking* en die *uiting* is verduidelik. Een van die skakels in hierdie verhouding is die *verwagting* wat reeds bespreek is. Net so 'n belangrike skakel is die effek wat oorreding het op *verwagting*. Dit is inderdaad iets wat grootliks bydra tot die momentum van die perspektieftotem. Oorreding word dus volgende bespreek.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

3. OORREDING

3.1. Inleiding

In die vorige hoofstuk is daar gekyk na hoe die *uitdrukking* (die persona) geïdentifiseer kan word deur dit te sien as ’n versameling *verwagtings*. Verder kan hierdie *verwagtings* geïdentifiseer word deur dit te sien as “gelaaide” *uitings*. *Uitings* word “gelaai” deur middel van Catullus se oorredingstegnieke. As gevolg hiervan is oorreding ’n nodige stap tussen die *uiting* en *verwagting*, en dus die *uiting* en die *uitdrukking*. Hierdie hoofstuk bekyk eerstens oorredende taalgebruik in die algemeen. Dan word aangedui hoe oorredende taalgebruik ’n noodsaaklike deel van alle diskoers is. Daarna word oorreding bespreek in die historiese konteks waarin Catullus geskryf het. Die oogmerk is om te wys dat oorreding noodsaaklik is vir die ontwikkeling van Catullus se personae en dus tot ’n groot mate, vir die sukses van sy poëtika.

3.2. Oorreding in die algemeen

Eenvoudig gestel is die funksie van oorreding om een persoon se siening van ’n saak oor te dra na ander. Oorreding word bewerkstellig deur die gebruik van retoriek, ’n breë term wat beskryf kan word as “taal wat poog om te oorreed”. Daar is twee interpretasies van die woord “retoriek” in die hedendaagse samelewing. Die eerste, jonger interpretasie is dat dit niksseggende vleiery is – iets wat nie werklik prakties bydra tot ’n gesprek of situasie nie (Wooffitt 2005:95). Die ouer en meer korrekte interpretasie verwys na retoriek soos dit sedert die ontstaan daarvan in antieke Griekeland beoefen en verstaan is: ’n hoeksteen van effektiewe kommunikasie. Wooffitt, deur te verwys na die insig van Billig (1991:44), begrond hierdie stelling met ’n eenvoudige voorbeeld:

> …common sense – maxims, idioms, clichéd appeals to values and so on – is essentially contradictory. For every maxim or saying, there is another which proposes the opposite view. Thus we might extol the virtue of collaborative effort by asserting ‘many hands make light work’, but then equally disparage joint activity by saying ‘too many cooks spoil the broth’ (2005:95).

Wat Wooffitt probeer uitlig is dat normale, private diskoers ook speling het in terme van hoe “waar” dit is. Die omstandighede in Billig se voorbeeld verskil natuurlik van ’n groot politieke toespraak. Tog is die kern van private en openbare taal klaarblyklik ooreenkomstig. Volgens hierdie siening doen die moderne negatiewe persepsie van

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

retoriek niks meer as om ’n integrale aspek van menslike interaksie te relegeer nie. Die morele implikasies van die kunsmatigheid van diskoers en die huidige negatiewe persepsie van retoriek word gevolglik irrelevant. Verder, as die filosofiese gevolgtrekkings van Nietzsche oor taal aanvaar kan word, is alle diskoers inderdaad gespits op oorreding[27]. Catullus, soos alle mense, het en moes ook oorreding gebruik.

Daar was ernstige weerstand teen die siening dat alle diskoers retories is, byvoorbeeld van digters van die onlangse era van Romantiek. Altieri dui aan hoe dié digters, in hul paradoksale pogings om te ontsnap van retoriek, juis die omvang daarvan vergroot het:

> Poets’ resistances to rhetoric in principle do not guarantee their finding distinctive alternatives. In fact poetry becomes most interesting in these contexts when it has to face the ways in which it must take up rhetorical projects even as it tries to free itself from what it regards as the dangers inherent in those projects (Altieri 2004:474).

Catullus het die sogenaamde “rhetorical projects” aanvaar en daarop gebou, in teenstelling met die digters van Romantiek. Hy het die inherente potensiaal van suksesvolle oorreding onmiddellik raakgesien (Krostenko 2007:229). Die perspektiewe van die personae wat in hierdie tesis bespreek word, kontrasteer soms skerp met mekaar[28]. Hierdie kontraste hoef nie toegeskryf te word aan ’n tipe skisofrenie van die digter nie. Daar is genoeg tekens (soos sal blyk uit die analise) dat die digter in beheer van sy kuns is.

3.3. Grieks-Romeinse oorreding as “vaardigheid”

Een van die vroegste bronne van retoriek was in demokratiese antieke Atene:

> In Athens, decision-making by popular democratic institutions (law courts and the Assembly) depended upon deliberation in the form of speeches for

[27] In ’n bespreking oor Nietzsche se stellings oor die metaforiese status van taal verduidelik Colebrook (2004:97) hoedat iets wat gesê word nie tegnies letterlik kán wees nie. Die gevolgtrekking wat dan gemaak moet word, is dat taal slegs kan *neig* na ’n waarheid. Die mens se gebruik van taal is dus in die eerste plek ’n probeerslag om die waarheid van taal te probeer illustreer. ’n Houvas op die betekenis van woorde word reeds betwyfel. Sogenaamde “oorredende taalgebruik” is dalk uiteindelik niks meer as komplekse probeerslae om dieselfde paradoksale taak te verrig nie.

[28] Vergelyk byvoorbeeld die *amator acceptus* (4.3.1) persona met die *sacerdos* (4.7) persona in Hoofstuk 4.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

> and against a proposition. Because they acutely recognized the power of rhetoric, the art of persuasion via the medium of the spoken word, Athenians also realized its capacity to move individuals to action or a decision on the basis of emotion rather than reason (Cohen 2004:22).

In die Grieks-Romeinse wêreld was die gebruik van retoriek as ’n middel om te oorreed dus gefondeer in politieke toesprake. Cohen noem retoriek hier “the art of persuasion”. Dit is ook die titel van een van Aristoteles se bekendste en invloedrykste werke. Die sleutelwoord in hierdie benaming is “art”. Die oorsprong van die woord “art” is die Latynse *ars*, wat weer oorgeneem is van die Griekse *techné*. Hierdie term is ’n samevatting van die konsepte van “ambag”, “kuns” of “vaardigheid” (Robinson 2005:75-76). Dit is ’n vereenvoudiging van die skeppingskunste wat nie meer vandag gemaak word nie. Die veronderstelling was dat die pottebakker, musikant, timmerman en digter dieselfde “tipe” werk verrig het. In die Grieks-Romeinse wêreld was al vier dissiplines vaardighede wat geleer en bemeester kon word. As ’n neoteriese digter wat ’n paar eeue ná hierdie knus Griekse formulering geskryf het, was Catullus se benadering tot poësie radikaal. Daar was nietemin minimum vereistes in terme van, byvoorbeeld, metrum (daar moes eerstens een gewees het).

Ook in terme van retoriek was daar konvensies en vereistes. Die werke van die vroeëre Griekse filosoof Aristoteles en die kontemporêre Romein, Cicero, was van die bekendste teoretici van retoriek in die tyd van Catullus. As skrywer sou hy dus waarskynlik bekend gewees het met hul werk. Hoewel beide Aristoteles (vir die Grieke) en Cicero (vir die Romeine) gestreef het daarna om ’n koherente sisteem uit te werk wat al die retoriese tegnieke insluit, is beide sisteme uiters kompleks. Tog is dit genoeg om te sê dat Catullus bewus was van ’n groot verskeidenheid oorredingstegnieke. Gevolglik word enkele aspekte van klassieke retoriek uitgesonder. Hierdie aspekte lê óf ten grondslag van klassieke retoriek (soos *logos*, *etos* en *patos*), óf dit word spesifiek betrek by die analise van ’n seleksie van Catullus se gedigte (*ornatus* en *elocutio*).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

3.3.1. *Logos*, *etos* en *patos*

Volgens Aristoteles is daar drie intrinsieke[29] "bewyse" wat in 'n argument gebruik kan word: *logos* ("woord"), wat 'n beroep op redelikheid doen, *etos* ("karakter"), wat 'n beroep op die spreker (of skrywer) se karakter doen, en *patos* ("lyding"), wat 'n beroep op die gehoor (of leser) se emosies doen (Crowley & Hawhee 2004:20, 133-134). In hierdie tesis is die fokus minder op die *logos* van Catullus se werk as sy *etos* en *patos*. Catullus was 'n liriese digter wat geneig was om meestal emosie-gelaaide, persoonlike gedigte te skryf. 'n Poging tot oorreding wat steun op *logos* (die logiese redenering) sou ongepas wees vir die genre. Dit kan selfs geargumenteer word dat die *logos* van Catullus se gedigte onderhewig is aan die *etos* en *patos* daarvan[30].

Die vorige hoofstuk het probeer aandui hoe Catullus se *etos*, sy werklike karakter, duidelik een van die meer onbegrypbare elemente van sy poësie is. As 'n digter lewer hy egter nie 'n toespraak vir 'n gehoor nie. Dit is nie nodig om te improviseer nie. Die digter het ure gehad om sy "masker" te vervolmaak. Wat hy uiteindelik voorgee as "Catullus" kan netsowel geneem word as die werklike man (hoewel dit nie is nie). Crowley en Hawhee maak 'n belangrike waarneming oor die Romeinse siening van *etos*: omdat daar nie 'n gepaste Latynse term vir *etos* was nie, het Cicero, 'n tydsgenoot van Catullus, die woord "persona" gebruik (2004:167-168). Miskien is die herskepping van sy *etos* (personae) een van die dinge wat Catullus se poësie so oorredend maak. Vir die leser kan die verkenning van Catullus as oorreder se *etos* niks meer as die verkenning van sy personae beteken nie. Wat dan oorbly is om die *patos* van Catullus te ondersoek: die emosionele effek op die leser.

3.3.2. *Ornatus* en *elocutio*

Die woord *ornatus* ("ornament") word geassosieer met "versiering" – moontlik die versiering van iets wat in die eerste plek nie aantreklik was nie. 'n Oorsig van Catullus se strukturele vernuf[31], byvoorbeeld, sal gou die teenoorgestelde aandui. As

---

[29] Intrinsieke "bewyse" staan teenoor ekstrinsieke "bewyse", wat die moderne konsep van empiriese kennis voorstel; met ander woorde, buite die greep van retoriek (Crowley & Hawhee 2004:20).

[30] Soortgelyk aan hoe die *uiting* onderhewig is aan die *uitdrukking*.

[31] 'n Uitstekende voorbeeld van Catullus se manipulering van struktuur is, indien Schmiel korrek is, by sy hantering van c.8. Sien 4.3.2 (*Amator reiectus*).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

neoteriese digter is sy gedigte bo (met "versiering") en onder (met "tegniek") die oppervlakte van die teks indrukwekkend. Burton gee 'n definisie van *ornatus*:

> This quality of style refers to the various aesthetic qualities of language so fully illustrated among the various figures of speech. It approaches to some degree the canon of delivery, since ornateness also considers the sound and rhythms of words in their oral and aural dimensions. Ornateness aims at producing delight or admiration in the audience... (2007)

Die literêre tegnieke wat Catullus so merkwaardig gebruik en wat die vloei van sy oorreding vergemaklik, is die "figures of speech" of stylfigure wat grotendeels ornamentele styl bepaal. Catullus se gedigte kan beslis as "ornamenteel" geklassifiseer word[32]. 'n Lys van die stylfigure wat hy gebruik sal binnekort gegee word.

Volgens Crowley & Hawhee is *elocutio* ("styl") een van die kanons van retoriek. Dit word gedefinieer as "persuasive or extraordinary uses of language...[and] can be distinguished from grammar, which is the study of ordinary uses of language" (2004:278). Die oorredende aard van alle diskoers is reeds bespreek, maar 'n goeie digter se hantering van taal behoort dit te onderskei van die normale gebruik van taal. Die fynbedagte woordkeuses wat Catullus in sy gedigte inkorporeer dra veral by tot goeie styl en sal blyk uit die analise. Konvensionele stylfigure soos ironie, metafore, argaïsme, hiperbool, litotes, metonomie, verkleiningsvorme en dies meer word ook geïdentifiseer in Hoofstuk 4 waar die analise van sommige van Catullus se gedigte ter sprake kom. Catullus was lief daarvoor om te diversifieer en sy lesers uit te daag. Hy het konvensionele en onkonvensionele tegnieke gebruik op intelligente en elegante maniere. Dit sal duidelik aangedui word hoe sy spesifieke hantering van *ornatus* en *elocutio* die *patos* van sy gedigte kon verhoog.

3.4. Gevolgtrekking

Hoofstuk 3 het eerstens gefokus daarop om oorreding as 'n noodsaaklike stap in alle effektiewe diskoers te begrond. Daarna is aangetoon dat Catullus as 'n Romein kennis

[32] Die *hospes urbanus*, met die verwagting van *venustas* is veral 'n goeie persona om in hierdie verband te ondersoek. Sien 4.4 (*Hospes urbanus*).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

gedra het van die formele gebruike van retoriek. Sadoski maak ’n belangrike opmerking oor skrywers, oorreding en die gebruik van personae:

> In argument, persuasion, and exhortation, writers must be critically sensitive to their persona and their generalized other, perhaps even more so than in description, narration, or the poetic forms. Writers with an eye toward influencing an audience need to evoke imaginings and feelings in the audience commensurate with the purposes at hand, carefully construing a persona to project the appropriate tone of voice and critically evaluating the performance for flaws (1992:274).

Retoriese taal oorreed nie altyd nie, maar dit poog altyd om te oorreed. Wat Sadoski opmerk is hoe belangrik ’n goedgekonstrueerde persona is vir die opwek van emosie by die leser. Die gebruik van die frase “tone of voice” sluit ook presies aan by hoe die persona soortgelyk funksioneer as die *uitdrukking* in die metaforiese indeling. Om die vraag te beantwoord of Catullus “critically sensitive” is, kan die woorde van Skinner aangehaal word:

> Completely in control of himself and his techniques, he simultaneously controls his audience – for language, in ancient rhetorical theory, is primarily an instrument of power, employed to sway beliefs and govern behaviors (Skinner 1993:66).

Indien die funksie van oorreding is om een persoon (Catullus) se siening van ’n saak met oorredingstegnieke oor te dra na andere (die lesers), is die vraag dan waarvan Catullus die lesers wil oorreed. Die eerste antwoord is die geloofwaardigheid van die *verwagtings* wat met die betrokke personae en die perspektieftotem wat so tot stand gebring is, geassosieer word. Die tweede antwoord is die geloofwaardigheid van sy geskepte personae – fiktiewe konstruksies wat werklike emosies deur die eeue kon ontlok. Die besonderhede van sy oorreding word by die onderskeie personae in die komende analise bespreek. Dit sal ook die sukses van Catullus se oorredingstegnieke ten toon stel.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

4. ANALISE

4.1. Oorsig tot dusver

Tot op hierdie punt is die voorbereidende raamwerk geskep vir die analise van sommige van Catullus se gedigte in terme van die moontlikhede gebied deur die perspektieftotem-funksie wat met personae geassosieer word. In Hoofstuk 2 is drie "identiteitseenhede" genoem en metafories gelyk gestel aan drie fases van 'n algemene gesprek (die "diskoersmetafoor"). Die eerste identiteitseenheid is die *gedagte*. Dit verteenwoordig die werklike mening en intensie van Catullus die individu (nie "Catullus" die digter nie), asook die literêre konteks waarin hy geskryf het. Die man Catullus was sonder twyfel 'n persoon met opinies oor sy vriende, sy omgewing en sy tyd. Wat hy werklik oor hierdie dinge gedink het, is, soos genoem, versteek, maar die onderwerpe waaroor hy geskryf het en die wêreld waarin hy geleef het, stimuleer en kontekstualiseer die lesing – tóé en vandag.

Belangriker om te ondersoek is *as wie* Catullus geskryf het. Die tweede identiteitseenheid is die *uitdrukking*. In die skema van die diskoersmetafoor is die *uitdrukking* die volgende, bepalende stap in kommunikasie ná die *gedagte*. Die biografiese identiteit van die outeur val weg en hy word sy literêre persona, 'n perspektieftotem vir die teks, 'n sogenaamde "implied author" soos Booth dit genoem het (1961:71). In hierdie tesis is dit die belangrikste faset van Catullus se aanwysbare identiteit.

Die karakters, die sprekers en vertellers van sy gedigte maak ook deel uit van wie hy is. Hulle staan gesamentlik bekend as die *uiting*. *Uitdrukking* (die tweede identiteitseenheid) en *uiting* (die derde identiteitseenheid) het 'n simbiotiese, sikliese verhouding. Die *uiting* is onderhewig aan die *uitdrukking*, maar is ook noodsaaklik daarvoor sodat die persona "ontdek" kan word. Die manier waarop die werklike outeur die *uiting* neerpen en aan hulle betekenis gee is 'n belangrike stap om uit te vind as wie Catullus skryf, en watter impak dit op die lesing het.

Die simbiotiese verhouding tussen *uitdrukking* en *uiting* word subjektief verbind. Dit is nie te sê dat dit onmoontlik is om hierdie verbintenis te analiseer nie. In Hoofstuk 3 is aangedui dat alle taal gemik is op oorreding. Die *uiting* is eenvoudig "ongelaaide"

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

woorde. Dit word "gelaai" wanneer tegnieke van oorreding geïdentifiseer word deur die leser. Die leksikon van oorreding is groot. Terme oorvleuel dikwels. Boonop kan een kritikus se interpretasie van *patos* 'n ander se interpretasie van sarkasme wees. Nietemin het oorreding altyd 'n resultaat. Hierdie resultaat staan in die tesis bekend as die *verwagting*. Die *verwagtings* sal gebruik word om die portrette van die onderskeie personae te skets. Dit kan ook gesien word as die literêre karaktereienskappe van die personae. 'n Kombinasie van hierdie karaktereienskappe (*verwagtings*) vorm dus die onderskeie personae[33].

Hierdie benadering is nie relativisties nie, maar bloot 'n manier om nader te kom aan die teks of om moontlik die lesing te verryk. Terselfdertyd sou die teenwoordigheid van, byvoorbeeld, die *amator acceptus* persona[34] in c.5 nie gou betwyfel word nie, al word die "roete" na daardie gevolgtrekking bevraagteken. Die personae kan dus dikwels *a priori* veronderstel word, maar ook stap-vir-stap aanmekaargesit en ontdek word. Dit is 'n benadering wat soveel as moontlik spasie vir interpretasie vir die leser probeer gee.

Die *verwagtings* wat in die analise voorgestel word moet nie gesien word as voorskriftelik nie. Van die gevolgtrekkings van hierdie analise kan subjektief wees, maar dit is nie noodwendig rede om die onderliggende benadering te verwerp nie. Die leser moet juis onafhanklik besluit watter retoriese tegniek gebruik word en watter persona aan die woord is. Dit probeer ten beste 'n riglyn wees vir die identifisering van personae wat deur Catullus gebruik word. Op die ou einde word die persona wat die leser insien deur die leser self bepaal.

---

[33] Die identifisering van personae in 'n teks is dan op 'n manier soortgelyk aan die identifisering van stereotipes in die alledaagse lewe. Ons vorm algehele indrukke van persone deur hulle te observeer. Een "tipe" persoonlikheid herinner ons dalk aan 'n ander ensovoorts.

[34] Hierdie persona word by 4.3.1 (*Amator acceptus*) gedefinieer. Op hierdie stadium is dit genoeg om te sê dat vier *verwagtings* met die persona geassosieer word: geluk, erotiese liefde, voortvarendheid en intimiteit.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

4.2. Analitiese benadering

In hierdie laaste hoofstuk word die voorbereidende teoretiese raamwerk van Hoofstukke 2 en 3 gekombineer en toegepas op Catullus in ’n analise van sommige van sy gedigte. Die identifisering van die onderskeie personae word, ná ’n inleidende paragraaf oor elk, deur die volgende stappe moontlik gemaak:

> (1) *Gedagte* (konteks): die oorspronklike teks sowel as ’n vertaling van ’n gedig waarin die persona vermoedelik verskyn, word gegee. Moontlike temas en algemene literêre invloede word bespreek om die betrokke gedig te kontekstualiseer.
>
> (2) *Uiting*: die aard van die karakters, sprekers en vertellers word bespreek, sowel as hul verhoudings en houdings teenoor mekaar en die leser.
>
> (3) *Uitdrukking* (persona). in hierdie gedeelte word die betrokke persona verdedig. Dit word gedoen deur die *verwagtings* wat geassosieer word met daardie persona te identifiseer. Daarna word die keuses van die betrokke *verwagtings* verdedig deur die algemene oorredingstegnieke aan te dui en te bespreek.
>
> (4) Ander toepassings: laastens word die betrokke *verwagtings* ook gesoek in ander gedigte waar die betrokke persona vermoedelik gebruik word. Dit word gedoen om die aanpasbaarheid van die personae, maar ook dié van die lesing aan te toon.

Die eerste stap probeer om die persona te kontekstualiseer deur die betrokke gedig uit te sonder. ’n Volledige vertaling van die gedig word gegee. Daarna volg ’n bespreking van relevante kontekstuele gegewens. Afhangend van hoe toepaslik die gegewens is, word aandag aan hulle bestee. Dit kan soms fokus op die struktuur van die gedig (c.5 en c.8), en in ander gevalle op Griekse tematiese invloede (c.4 of c.34) of die gebruike van die kontemporêre *avant garde neoteroi* (c.1 of c.13). Hierdie stap het beslis ’n impak op die res van die analise.

In die tweede stap word die sogenaamde *uiting* van die gedig identifiseer. Daar word sistematies gekyk na elke karakter, elke spreker en die aard van die verteller in die gedig. Hierdie identifisering is noodsaaklik om, byvoorbeeld die spreker in die gedig te onderskei van die onderwerp (belangrik in c.4, byvoorbeeld). Dit maak hierdie stap funksioneel. ’n Addisionele funksie is dat dit makliker is om die skeppingsvaardigheid van die digter raak te sien (dit skakel byvoorbeeld foutiewe

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

biografiese lesings uit). Catullus is die skepper van die gedigte en dus word sy idees en denke vermom in sy skepsels, maar hulle bly nietemin skepsels.

Die derde stap behels die identifisering van die persona, sowel as die *verwagtings* wat daarmee geassosieer word. Na ’n inleidende paragraaf oor elk, word die gekose *verwagtings* gevolglik verdedig deur te kyk na die oorredingstegnieke in die teks. Dit kan bestaan uit eenvoudige, maar fynbedagte woordkeuses, soos in c.34, tot die implementering van komplekse estetiese waardes soos *salsus* (“skerpsinnigheid”) en *venustus* (“verleidelikheid”) in c.13. In elke geval word aangedui hoe die digter klaarblyklik sekere indrukke (of eerder, *verwagtings*) skep met behulp van leidrade (ingewikkeld, al dan nie) wat in die teks verskyn.

In die laaste stap word die *verwagtings* ook geïdentifiseer in ander gedigte. Die personae behoort nie gesien te word as vaste identiteite wat afgeforseer moet word op gedigte nie. Die persona is ’n virtuele persoon met virtuele karaktereienskappe. Die persona pas aan en die karaktereienskappe verander soos die omgewing verander. Alternatiewe gedigte word gebruik om die grense van die persona in te perk of te verbreed, afhangend van die onderskeie kontekste. Die uitsonderings word bekyk en ander moontlike interpretasies word kortliks voorgestel.

4.3. *Amatores*

Lesbia, die groot literêre onderwerp van meeste van Catullus se liefdesgedigte, word in dertien van die honderd-en-dertien gedigte in die hele korpus genoem. Sy word slegs in sewe direk aangespreek. Om afstand tussen die skrywer en sy digkuns te bewerkstellig en om sodoende sy gehoor beter te oortuig van sy onderwerp en sy opregtheid, is die gebruik van personae nuttig. Dit is voorheen vergelyk met die gebruik van ’n toneelmasker[35]. ’n “Masker” laat die outeur toe om meer as een invalshoek op ’n situasie oortuigend te verwoord. Die vermoë om iets veelsydig te kan benader is nuttig by die uitbeelding van alle personae, maar veral by die *amatores* (“minnaars”) perspektiewe.

---

[35] Sien 2.2.1 (Romeinse performatiewe poësie en die toneelmasker as persona).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Die *amator* word benoem en geklassifiseer in terme van sy verhouding met sy bemindes: die *amator acceptus* ("aanvaarde minnaar") en die *amator reiectus* ("verwerpte minnaar"). Dyson het die volgende te sê oor Catullus se liefdespoësie (in hierdie geval met betrekking tot Lesbia):

> Much of the richness and strangeness of Catullus lies in his unsettling, brilliant decision to tell the 'story' of his relationship with Lesbia all jumbled up, with poems about falling in love long after poems about breaking up, and poems on a variety of topics interspersed" (Dyson 2007:254).

Soos Dyson beskryf is die verskillende verhoudings wat Catullus se personae in die gedigte uitbeeld dikwels ingewikkeld. Die *amator* is betrokke by prostitute én *matronae* (getroude vroue), mans én vrouens[36]. Oor die algemeen sien lesers vir Lesbia as Catullus se "groot liefde", met een groot uitsondering: die jong man, Juventius (Richlin 1992:296).

Die *amator acceptus* en *amator reiectus* personae sal onderskeidelik hanteer word. Raakpunte tussen die twee is nie moeilik om te vind nie, maar die digter kan ook die leser verras deur die personae se verskille uit te lig.

4.3.1. *Amator acceptus*

Catullus het verskeie gedigte geskryf oor die pynlike ervaring van liefde, maar daar is nietemin enkele gedigte wat deur die pessimisme wat spruit uit hierdie pyn kan dring. Die *amator acceptus* persona verteenwoordig 'n aspek van die digter se psige wat nie negatiwiteit toelaat om 'n oomblik van vreugde te bederf nie. Hierdie persona is 'n versinnebeelding van vreugde en naïewiteit in die liefdespoësie van Catullus. Dit beteken dat die gedigte waarin hierdie persona gebruik word soos c.5 of c.7, oorwegend positief gelees kan word. Die *amator acceptus* persona word assosieer met *verwagtings* van (1) geluk, (2) erotiese liefde, (3) voortvarendheid en (4) intimiteit. Dit is die *verwagtings* wat die persona rofweg definieer.

---

[36] Die aard van die verhoudings verskil beslis grootliks. Dié wat beskou sou kon word as "romantiese" verhoudings is byvoorbeeld uniek vir 'n Romein van daardie tyd. Selfs die *amator* se intimiteit en duidelike jaloesie oor die *cinaedus* ('n jong man of seun wat die vroulike rol in seks speel) Juventius word ook op 'n vars manier uitgebeeld. Sien Skinner (1997) vir meer oor die seksuele rolle van mans in Rome, soos byvoorbeeld uitgebeeld in c.63.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

4.3.1.1. *Gedagte* (konteks)

C.5 is ’n eenrigting “private” gesprek tussen ’n minnaar en sy geliefde. Die geliefde, Lesbia, is die direkte onderwerp. In die gedig filosofeer die minnaar oor die kortstondigheid van die lewe en verag die jaloesie van andere op sy en Lesbia se liefde. Oor die algemeen en uiteindelik word liefde voorgehou as onpeilbaar en triomfantelik[37]:

vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis!
soles occidere et redire possunt;
nobis, cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.
da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum;
dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus, illa ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit
cum tantum sciat esse basiorum.

Catullus 5

Laat ons lééf, my Lesbia, en liefhê,
en al die gebrom van alte kwaai ou mans
die waarde van een sent ag!
sonne kan sak en terugkeer;
vir ons, wanneer die kortstondige lig eenmaal verdwyn,
bly daar net een aanhoudende nag oor om deur te slaap.
Gee my ’n duisend soene, dan ’n honderd,
dan nog ’n duisend, en ’n tweede honderd,
dan ’n verdere duisend en ’n honderd soene meer;

[37] Teksuitgawe van Thomson (1997) word gebruik vir hierdie analise. Eie vertaling word by alle gedigte gegee. Die vertalings van De Kock (2006) en Lee (2008) saam met die woordeboek van Simpson (1991) is geraadpleeg.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

> dan, wanneer ons vele duisende gemaak het,
> sal ons hulle deurmekaargooi sodat ons nie telling kan hou nie,
> of sodat enige kwaadwillige [ons] nie kan vervloek[38]
> wanneer hy weet hoeveel soene daar is nie.

C.5 is ’n uitstekende voorbeeld van ’n liriese gedig met strukturele kompleksiteit. Daar is ’n duidelike tegniek van “onderbreking” wat ingeweef is in die struktuur van die gedig soos wat Thomson uitwys (1997:218-220). Pulbrook merk ook op van c.5 dat dit die “immediacy and spontaneity characteristic of lyric” het (1984:80). Beide hierdie eienskappe kan verbind word aan die gebruik van antiteses in die gedig. Temas, getalle, karakters, klanke en selfs die lengte van versreëls word met mekaar gekontrasteer om sekere emosionele of interpretatiewe effekte te verkry. Die antiteses sal bespreek word deur die loop van hierdie analise soos hulle teëgekom word.

Soos genoem is c.5 ’n gesprek tussen minnaar en beminde. Die minnaar onderbreek vermoedelik ’n omhelsing met sy geliefde om liefdesverklarings te maak (reëls 1 en 7-10, maar ook die gedig as geheel). Die verklarings blyk ’n reaksie (of vooruitloop) te wees van die “gebrom” (*rumores*) van die “alte kwaai ou mans” (*senum severiorum*) in reël 2. Die minnaar gee dan in reëls 7-10 duisende soene vir sy beminde. Daarna sê hy: “...ons [sal] hulle [(die soene)] deurmekaargooi sodat ons nie telling kan hou nie” (*conturbabimus, illa ne sciamus*, reël 11). Dit word gedoen sodat dié wat dit sou probeer tel, soos “enige kwaadwillige” ([*ali*]*quis malus*, reël 12) of die “alte kwaai ou mans”, verwar sal word.

Die veronderstelling is dat die bemindes in ’n private ruimte is – waarskynlik ’n kamer – en vry genoeg voel om die “ou mans” of “kwaadwilliges” te opponeer. Die gebruik van ’n imperatief “gee [vir] my...soene” (*da mi basia*) in reël 7 kan moontlik letterlik opgevat word. Indien korrek is dit logies om te veronderstel dat die gesprek direk vóór, tydens of direk ná ’n intieme oomblik geskied. Die geliefdes is ook in ’n ruimte van gemak, weg van die normale omstandighede van publieke, finansiële

[38] Die betekenis van *invidere* is nader aan “jaloers wees op” as “vervloek”, maar *tantum sciat esse* wat dieselfde onderwerp het gee dit ’n spesifieke betekenis in hierdie gedig. Die gekose vertaling word later meer volledig bespreek.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

verantwoordelikheid. Die kritiek van die pro-finansiële waardesisteem in Rome, wat Segal "Wall Street Success" noem (1970:28), word gekontrasteer met hierdie tema van die private gesprek tussen geliefdes.

Ferguson stel voor dat die spreker van die gedig die handgebare van die geldteller "uitoefen" soos die tellery van soene plaasvind. Volgens Ferguson is Lesbia besig om die soene (*basia*, reël 7) van die *amator* af te tel op 'n abakus. In hierdie scenario is Lesbia meer betrokke. Die teorie steun volgens Ferguson op die gebruik van woorde soos *conturbabimus*, wat hy vertaal as "bankrot speel" in plaas van die letterlike "deurmekaargooi" (1985:22-23). Daar is min twyfel dat die gedig die kontekstuele realiteit deur middel van 'n finansiële verwysing verder begrond as gevolg van sinne soos "die waarde van een sent ag" (*unius aestimemus assis*, reël 3), asook die tellery in reëls 7-11. Dit word met opset gedoen om die karikatuur van die realiteit van die "alte kwaai ou mans" (die wêreld van besigheid en geld) meer oortuigend te suggereer in die gedig (Ferguson 1985:22; Wiseman 1985:104; Thomson 1997:219). Daar is drie antiteses wat Commager identifiseer wat hierby aansluit: die lewe en liefde (*vivamus*...*amemus*, reël 1) teenoor die dood as een nag (*nox*...*una*, reël 6), (2) die groot getal soene (reëls 7-10) teenoor die enkele telwoord wat hulle sou beskryf (reël 11) en (3) die waarde van die "gebrom" teenoor een sent (*omnes unius aestimemus assis*, reël 3). Elke teenstelling gebruik nommers wat dit ook verbind aan die finansiële tema (Commager 1964:362).

C.5 is eenvoudig op die oppervlak, maar kompleks na bestudering. Dit staan in teenstelling met die oënskynlike gevoel van kommerloosheid wat so maklik opgewek word by 'n eerste lesing. Daar is kommentaar oor die lewe, liefde, die dood en sosiale kritiek wat ontdek kan word. Hoewel dit 'n bekende liefdesgedig van Catullus is (ook nie 'n inkorrekte interpretasie nie), word die romanse nogtans gebalanseer met ernstige protesneigings.

4.3.1.2. *Uiting*

Die protagoniste in c.5 is die minnaar en Lesbia. Die minnaar is 'n karakter en enigste spreker in die verhaal. Die hele gedig is in die eerste persoon, daarom is hy ook 'n betrokke verteller wat onbewus is van die leser ('n belangrike punt wat binnekort

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

behandel gaan word). Die minnaar spreek Lesbia direk in die vokatief aan (*mea Lesbia*, reël 1). Sy blyk ’n middel te wees vir die minnaar om sy uitsprake bekend te maak aan die leser – sy denke, en nie Lesbia nie, is dus die fokus van die gedig. Dit blyk dat die minnaar as verteller onbewus is van die gehoor, asof die leser die intieme aanspreekvorm (*mea Lesbia,* reël 1) en die entoesiastiese kritiek van die “alte kwaai ou mans” (*senum severiorum*) afluister. Dit verhoog die gevoel van intimiteit van die gedig wat ’n bepaalde effek op die leser kan hê: as die leser glo hy word betrek in ’n private oomblik, word die karakters soveel meer oortuigend.

Die “ou mans” en ’n meer spesifieke maar obskure “kwaadwillige” ([*ali*]*quis malus*) word gebruik as antagonistiese karakters. Die minnaar verag hulle en hulle word nie direk geïdentifiseer nie. Na aanleiding van hoe die minnaar hulle beskryf kan afgelei word dat hulle die teenoorgestelde van hom is: die “gebrom” (*rumores*) en “alte kwaai” (*severiorum*) stel hulle voor as skinderende, tradisievaste (en waarskynlik jaloerse) ou mans. In pas met die strukturele teenstellings soos uitgewys deur Commager (1964:362) is hulle verteenwoordigend van die dood en ouderdom, liefdeloosheid, die vervelige (volgens die minnaar) sakewêreld en ’n beheptheid met onbenullige en oppervlakkige skinderstories (*rumores*). Die [*ali*]*quis malus* kan letterlik “enige kwaadwillige” wees, insluitend die ou mans.

4.3.1.3. *Uitdrukking* (persona)

4.3.1.3.1. *Verwagtings*

Die *amatores* personae kan gesien word as teenpole van mekaar: die een is positief, die ander is negatief. Nadat die *amator reiectus* persona ook bespreek is, sal hierdie verskille meer duidelik word. Die *acceptus* (“aanvaarde”) *amator* persona in c.5 moedig dus ’n positiewe lesing van liefde by die leser aan. Hierdie positiewe lesing steun op die *verwagtings* by die persona wat deur die digter se tekstuele oorredingstegnieke geskep word. Hierdie *verwagtings* is (1) geluk, (2) erotiese liefde, (3) voortvarendheid en (4) intimiteit.

Die eerste twee *verwagtings* wat met die *amator acceptus* in c.5 geassosieer word, geluk en erotiese liefde, is byna *a priori*. Geluk beteken, soos verwag kan word, dat die spreker geweldig gelukkig en positief is. Die motivering vir geluk is dikwels ook

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

die motivering vir liefde. Daar is dus gemene, maar ook aparte begrondings vir beide *verwagtings* soos sal blyk uit die analise. Die gevoel van onmiddellike en oorweldigende geluk word die beste uitgebeeld deur die gebruik van antiteses in die gedig wat reeds genoem is. Die digter rig deurgaans die leser se fokus op die positiewe deur negatiwiteit teen te staan.

Erotiese liefde, veral in Catullus se poësie, is vanselfsprekend. Vir ’n digteres soos Sappho was hy beslis ’n geslaagde opvolger. Vir die digters wat hom sou volg, was Catullus ’n innoveerder van Latynse erotiese poësie (Sklenár 2005:52). Daar is uniekhede in sy hantering van erotiese liefde: eerstens bied sy gedigte, na aanleiding van wat hy self verklaar in c.16, ’n tipe ontsnapping vir die deursnee manlike Romein. Tweedens word die liefdesverhouding met Lesbia voorgestel as ’n heilige ooreenkoms. In gedigte soos c.76 en c.109 is daar sprake van ’n *foedus* (“verbond”), ’n verheffing van liefde wat ongehoord was in daardie tyd. Hierdie selfde verheffing van erotiese liefde vind plaas in c.5 wat dit as *verwagting* met die *amator acceptus* persona assosieer.

Voortvarendheid impliseer byna roekelose geesdriftigheid. Catullus is bekend daarvoor om die leser mee te voer. Die skynbare eerlikheid van sy emosionele toestande in gedigte is werklik geloofwaardig. Die opwindende emosies wat hy in c.5 naboots is iets wat lesers op hulself – indien hulle nie besef dat dit vervaardig is nie – ook van toepassing kan maak (Gaisser 2002:374). Die digter slaag daarin om, deur die gebruik van hiperbole en die skepping van ’n gevoel van “ons teen hulle”, die meevoerende voortvarendheid van c.5 te illustreer.

Laastens word die intimiteit wat verbind word aan die *amator acceptus* behandel. Intimiteit word in c.5 begrond in die gebruik van ’n neologisme en die tema van “private ruimte” wat in 4.3.1.1 (*Gedagte* [konteks]) genoem is. As ’n gedig is die uitroepe van c.5 gemik op die talle lesers wat veronderstel word. As ’n poëtiese gesprek is die uitroepe, die vuur waarmee hy Lesbia probeer opsweep om die ou mans te verag, privaat. Volgens hom is slegs Lesbia sy gehoor. Dit gee ’n dualiteit aan c.5. Die digter akkommodeer dus die indiwiduele leser asook die openbare gehoor wat beide se vertroue in sy opregtheid inboesem.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

4.3.1.3.2. Oorreding

Ferguson beskryf c.5 as "at first blush immediate and lighthearted" (1985:21). Greene het die volgende te sê oor die toon van die gedig: "Catullus' passionate, hypnotic expression of love's power... refuses to acknowledge limits, at least in [poems 5 and 7]..." (2007:135). Dit is verseker nie 'n negatiewe gedig nie. Die saak van geluk word byna gedawer met die hortatiewe subjunktiewe in reël 1: *vivamus...atque amemus* ("Laat ons lééf...en liefhê"). Hierdie bekende openingsreël gryp die leser aan en set die toon van vreugde wat dan verwag word in die res van die gedig. In plaas van 'n ewe positiewe opvolging word die momentum van reël 1 amper tot stilstand gebring met die onvanpaste woord *rumores* ("gebrom"). Die slangagtige alliterasie van die "s"-klank in *senum severiorum* vloei tot in reël 3 waar die tema van geld antiklimakties vorendag kom. In drie reëls beweeg die spreker van die vreugdevolle, gemaklike, private ruimte saam met Lesbia (reël 1) tot gedagtes oor sy filosofiese vyande (reël 2), tot binne-in hul negatiewe, preutse, openbare ruimte van die forum (reël 3). Let egter op hoe reël 1 langer en meer prominent (en by implikasie, "beter") is as reëls 2 en 3. Wat belangrik is om hier te onthou is dat hy hulle oorwin deur "al die gebrom" (*rumores...omnes*) te reduseer tot een "sent" (*as*). Jeugdige geluk troef die pessimisme van die oues en die finansiële sake waarmee hulle hul bemoei.

Reëls 4-6 is effens meer abstrak. Reël 4, op sy eie, gee dalk die indruk dat daar vele kanse is in die lewe om foute te maak: *soles occidere et redire possunt* ("sonne kan sak en terugkeer"). *Soles* word hier veronderstel as verhoudings asook leeftye[39] om in lief te hê en bly te wees. Die spreker verwys egter daarná na die kortstondigheid van die lewe, spesifiek vir hom en Lesbia, in reëls 5-6: *nobis, cum semel occidit brevis lux / nox est perpetua una dormienda* ("vir ons, wanneer die kortstondige lig eenmaal verdwyn, bly daar net een aanhoudende nag oor om deur te slaap"). Let op dieselfde tipe teenstelling van die positiewe en negatiewe wat plaasgevind het in reëls 1-3. Ook soos reëls 1-3 is daar die veronderstelling dat geluk dominant is: die plasing van *brevis lux* ("'n kort lig"), simbolies van hul naelende verhouding, maak reël 5 die langste een van die drie. Die minnaar probeer Lesbia oortuig om die geleentheid aan

[39] Let op die briljante dualisme van die lewe en liefde as een entiteit na aanleiding van die werkwoorde *vivamus* en *amemus* in reël 1.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

te gryp. Die omwenteling van *soles*, van “dae”, suggereer die vlietenheid van die tyd. So eufemisties soos wat reël 6 ook mag wees, verwys *perpetua una dormienda* definitief na die dood. Die spreker bied tog ’n alternatief, ’n manier om die dood en negatiwiteit te bestry, deur beroep te doen op Lesbia se wil om te oorleef.

Die middel van antieke gedigte is geneig om ’n belangrike gedagte of die *crux* te bevat. In die middel van c.5 begin die sterkste positiewe uitbarsting: reëls 7-10, met die vraag na meer en meer *basia* (“soene”) wek dieselfde klimaktiese gevoel van reël een. Reëls 8 en 9 is ook die langste reëls in die hele gedig. As die vorige lang reëls (1 en 5) ’n aanduiding kan wees, is die implikasie duidelik dat dit die oppermag van positiwiteit en seksuele liefde insinueer. Met reël 10 as tussenpouse wen die gedig af met reëls 11-13[40]. Die gee van soene en daaropvolgende deurmekaargooi daarvan (*conturbabimus*, reël 11) wys op die laaste oorwinning van positiwiteit: die geheim van ’n gelukkige lewe en liefde sal verborge bly vir dié wat dit soos ’n kommoditeit probeer “tel” of “ken” (*sciamus*, reël 11). In die letterlike vertaling van reël 12 is die minnaar verseker dat die andersdenkendes (die ou mans en kwaadwilliges) “nie jaloers kan wees nie” (*ne...possit invidere*). Dit kan verwys na ’n jaloesie op die geliefdes se kennis, jeug, geluk en algemene onaantasbaarheid. Thomson, met die finansiële tema van c.5 en spesifiek reël 12 en 13 in gedagte, skryf: “In number magic, to be able to count your adversary’s possessions gave you the power to put a spell on them” (Thomson 1997:221). Dit is ook hoekom die gegewe vertaling van reëls 12-13 die volgende is: “sodat enige kwaadwillige [ons] nie kan vervloek wanneer hy weet hoeveel soene daar is nie”, reël 12).

Die woordeskat van c.5 is aanduidend van die *verwagting* van erotiese liefde by die *amator acceptus* persona: die eerste is die gebruik van die woord *amemus* (“laat ons liefhê”) in reël 1. Die ander (meer voor die hand liggende) voorbeeld is die uitdeel van *basia* (“soene”) in reëls 7-9. Tog het erotiese poësie meer as net estetiese genot voorsien aan die Romeinse leser. Skinner maak die volgende belangrike opmerking:

> By submerging himself in the fictive subjectivity of the *amator*, a male listener could participate vicariously in that voluptuously romantic

[40] Een manier hoe c.5 dus gestruktureer kan word, is as 3 (reëls 1–3), 3 (reëls 4–6), 7 [3 + 1 + 3] (reëls 7–13.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

> experience without suffering the disgrace attached to such sentimental excesses in real life. In permitting a temporary respite from psychic constraints, love poetry might accordingly engender a real thrill of emotional and sexual excitement in its audience (Skinner 1991[41], aangehaal deur Skinner 1993:66).

C.5 is presies die soort gedig waarna Skinner verwys. Catullus is aangeval vir sy "soen gedigte" omdat dit deur Aurelius en Furius as "sag" (*molliculi)* en "nie beskeie genoeg" (*parum pudicum*) geag is (c.16.4). Die funksie van erotiese poësie soos deur Catullus in c.16 uiteengesit, is "dat 'n jeuk veroorsaak word" (*pruriat incitare*, reël 9) by die leser. Naas die minnaar in c.5 se hewige protes teen die preutse sedes van die ou mans en die gewigtige verantwoordelikheidsin wat hulle bevorder (deur die finansiële wêreld te verteenwoordig), sou die voorstelling van *otium* ("gemak") in 'n private ruimte[42] saam met 'n geliefde byna pornografies wees (Lorenz 2007:422).

Die digter noem in ander gedigte 'n "heilige verbond" (*sanctam...fidem*, c.76.3) en "ewige verbond van heilige vriendskap" (*aeternum...sanctae foedus amicitiae*, c.109.6). 'n Vorm van die woord word ook gevind in c.64 (*foedere*, reël 335). Vir die doeleindes van hierdie analise kan die volle implikasie van hierdie term nie nou bespreek word nie – die onderwerp is bloot te groot. 'n Aanhaling van Lyne kan egter die toepassing van die konsep van 'n "heilige verbond" verhelder:

> Asclepiades – and, say, Horace in Ode 1.11 – have relatively limited, relatively hedonistic views on love, and the gist of their message is not so very terrible. We die, there are pleasures, love is one of them, death ends everything, so take pleasures while you can, love included. But Catullus has a huge and sublime view of love...: it is what we live for, it should be eternal...So when Catullus shows death ending love in poem 5, it ought perhaps, unless we keep this poem in hermetically sealed isolation, to seem more lamentable than the superficially similar message in Asclepiades and Horace – even if Catullus chooses not to spell out the gravity... (1998:211)

Daar is 'n dringendheid aan Catullus se liefde. Liefde is volgens hom *aeternus*, maar die lewe is nie. Die *brevis lux* om in lief te hê wat hy noem in reël 5 is dan amper 'n nietigheid vergeleke met liefde.

---

[41] Geen bladsynommers word gespesifiseer nie.

[42] Braund merk byvoorbeeld op dat privaatheid soos wat dit vandag verstaan word, vir die Romeine onbekend was. Om in Rome te woon, was om in die openbaar te lewe (2002:89).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Hierdie totale toewyding aan geluk en liefde is kenmerkend van jong pare, maar so ook is hul onbeheerste drif. Die derde *verwagting* wat verband hou met die *amator acceptus* persona is voortvarendheid. Die *amator* nooi Lesbia in die inleidende reël uit om hom te begelei in die skynbare spontane oomblik van geluk en erotiese liefde. Die hortatiewe subjunktiewe soos *vivamus...amemus* (reël 1) en *aestimemus* (reël 3) sou hierdie stelling kon begrond. Later gebruik die minnaar die imperatiewe werkwoord *da* (reël 7) in teenstelling met die hortatiewe. Dit intensiveer die digter se uitnodiging aan Lesbia. Hy is besig met ’n avontuur na die grense van wat liefde kan wees. In die vorige paragraaf is dit duidelik aangetoon dat dit ’n vreemde bestemming was vir Romeine.

Die digter gebruik in terme van retoriese tegniek ’n sterk hiperboliese uitspraak in c.5 (Thomson 1997:220; Dyson 2007:265-266): in reël 7 vra die minnaar vir “’n duisend soene” (*basia mille*) en dan “’n honderd” (*centum*). ’n Honderd soene is reeds ’n groot getal, en tog is dit min in vergelyking met ’n duisend. Reël 7, 8 en 9 is almal soortgelyke absurde decrescendo’s wat uiteindelik eindig met die klimaktiese “vele duisende” (*milia multa*) van reël 10. Die gedig is hier selfs sintakties in wanorde soos die digter die honderde en duisende soene aanmekaar string met die opeenstapeling van die bywoordelike *deinde* en *dein* (“dan”). Thomson verwys na vroeëre kritici wat c.5 ’n “spontaneous outburst of emotion” noem (1997:218). Dit sou ooreenstem met die gebruik van hiperbole en die polsende energie wat deur die gedig vloei.

Daar kan in terme van voortvarendheid ook gekyk word na die “ons teen hulle” gevoel in die gedig. Dit weerspieël die vyandigheid wat dikwels aangetref word by die jeug. Ferguson skryf oor die filosofiese digotomie van die “een” teenoor die “meerderheid”:

> The first three lines express the limitations (*unius...assis*) of traditional moralism; the next three show death as the final boundary of life (*nox...una*). In the rest of the poem the stress is on the Many, the unlimited...Pleasure, in much ancient thought, belongs to the domain of the unlimited. Catullus is thus whimsically siding with hedonism against philosophical ethics as against the oral disapprobation of a past generation (1985:22).

Met ander woorde, die spreker probeer losbreek van dit wat hom beperk. Dit is reeds gesien by die gesprekke oor liefde en die lewe. Aanklank kan weer gevind word met

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

die drif wat deur die hiperbole bereik word. David Wray beskryf die gedig as ’n uitbeelding van *carpe diem*, maar sonder Horatius (2001:69). Soos voorheen genoem is hierdie losbreek deel van ’n avontuur. Oor die “ons teen hulle” tema skryf Wiseman: “The togetherness – we two against the world – is expressed by those conspicuously first person plural verbs” (1985:139). Hierby moet gevoeg word: Lesbia mag dalk die aangesprokene wees, maar die leser word ook indirek uitgenooi om getuie te wees van die bestaan van ’n ‘ons teen hulle’ situasie. Dit word daardeur tot ’n mate waargemaak. Daar is vroeër aangetoon hoe Catullus se gedigte in c.16 as “sag” (*molliculi*) beskryf is deur Furius en Aurelius[43]. Hierdie aantyging is nie vergesog nie, veral wanneer die *amator reiectus* van c.8 besigtig word. Tog is die algemene gevoel in c.5 een van rebelsheid, verontagsaming van verantwoordelikheid en meesleuring deur die oomblik. Dit is ’n tipiese mentaliteit van ’n jongmens, en meer so dié van ’n jong, waaghalsige kunstenaar.

Die *verwagting* van intimiteit steun meestal op die woordkeuse van c.5, asook die tema van “private ruimte” wat reeds bespreek is by die konteks. Een argument wat steun op woordkeuse is die gebruik van die neologistiese *basium* (Dyson 2007:265-266). Thomson stel voor, na aanleiding van Fordyce (1961), dat dit geneem is uit die streekstaal van Catullus se tuisprovinsie. Beide Ferguson (1985:23) en Thomson (1997:220) beweer dat hierdie woord ná c.5 geïnkorporeer is in die Latynse taal. Hoe sou die gebruik van streekstaal die indruk van intimiteit wek? Daar is ’n sekere familiariteit wat veronderstel word as ’n mens in sy of haar huistaal kan praat. Die gedig plaas die leser in die posisie van ’n sielsvriend of ’n onopsigtelike toeskouer omdat die minnaar nie verplig voel om formele taal te gebruik nie.

In c.5 kry die digter deur die gebruik van die eerste persoon (reëls 1, 3, 5, 7, 10 en 11) en tweede persoon (reël 7) dit reg om by die leser die indruk te skep dat hy (die leser) betrek word by ’n private oomblik. Soos genoem word net Lesbia direk aangespreek, en die ou mans en kwaadwillige word net indirek na verwys. Die “private ruimte” is

---

[43] Die teenstellings van (“sag”) en *durus* (“hard”) word nie in terme van c.5 bespreek nie, maar wel by die hantering van die *amator reiectus* persona wat met c.8 geassosieer word. Sien 4.3.2.3.2 (Oorreding). Die byvoeglike naamwoord *severi* (“kwaai” of “rigied”) wat verbind word aan *senes* is wel konseptueel naby in betekenis aan *durus*.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

een van die temas in die gedig, maar ook ’n wesenlike deel van die narratief. So diepgaande soos wat die minnaar se uitsprake is oor die oudmodiese sienings van die vorige generasie (*senum severiorum*) of enige ander sosiale kritiek, is dit die saak van sy erotiese liefde vir Lesbia wat hy tuisbring. C.5 kan selfs gesien word as ’n triomf van liefde – sekerlik ooreenkomstig met die idee van ’n “ewige verbond” (*aeternum foedus*). Sover dit die spreker – onbewus van enige afluisteraars – betref, is dit ’n private oorwinning. Sover dit die leser betref, is dit iets wat die digter in sy persona ironies toelaat om te gebeur.

4.3.1.4. Ander toepassings

Twee gedigte kan veral verbind word aan c.5, naamlik c.7 en c.48. C.7 is redelik soortgelyk aan c.5, maar is in ’n meer verhewe taal geskryf. Om te diversifiseer sal c.48, wat Juventius as onderwerp het, bespreek word. Soos vantevore voorgestel is die *verwagtings* by die *amator acceptus* persona (1) geluk, (2) erotiese liefde, (3) voortvarendheid en (4) intimiteit. Het die persona van c.48 dieselfde eienskappe? Soos in c.5 beskryf c.48 ’n uitdeel van soene. ’n Belangrike verskil is dat die aangesprokene die jong man Juventius is:

mellitos oculos tuos, Iuventi,
si quis me sinat usque basiare,
usque ad milia basiem trecenta,
nec mi umquam videar satur futurus,
non si densior aridis aristis
sit nostrae seges osculationis.

Catullus 48

Jou heuningsoet oë, Juventius,
as iémand my sou toelaat om hulle heeltyd te soen,
[sal ek] aanhou soen tot driehonderd duisend [soene]
en nooit dink dat ek genoeg het nie;
nie eers as die oes van ons soene
digter as ryp koringare [gepak] is nie.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Lee (2008:161) en Quinn (1973:232) wys met reg daarop dat hierdie gedig die leser herinner aan c.5 en c.7 waar Catullus dieselfde beeld van honderde soene gebruik. Die "geluk" van die persona word weereens byna *a priori* bevestig, behalwe vir die ligte huiwering wat veronderstel word deur "as iémand my sou toelaat" (*si quis me sinat*, reël 2) en die dubbele negatief in reël 4. Hiperbool vorm weereens die kern van die gedig, veral in reël 3 wat deur Thomson getipeer word as 'n "...penchant for extravagance in language" (1997:321). Die *verwagting* wat deur die *amator acceptus* persona geskep word, word weerspieël in die ervaring van geluk. Die uitdeel van soene in 'n gedig, ook sentraal in c.5 en c.7, is meestal[44] 'n positiewe handeling. Daar is ook geen tekens van sarkasme of ironie in c.48 nie.

Tweedens weerspieël die persona ook 'n erotiese perspektief. Die eerste en duidelikste aanduiding is weer (soos in c.5.7-10) die aanhoudende gebruik van die woorde soen en soene (*basiare*; *basiem*; *osculationis*) wat die seksuele toon van die gedig oproep. Die gedig is gerig aan 'n jong *man*, Juventius. C.48 is nie bloot 'n vriendskaplike gedig met seksuele verwysings nie: daar is nóg die verspottigheid van c.9 of c.50, nóg die hekeling van c.16 of c.21. Dit beteken dat die gedig nie bloot vriendskaplik kan wees nie. C.48 is inderdaad geskryf as liefdesgedig aan Juventius (Richlin 1992:296). Die landelike vrugbaarheid in die slotreëls kan verder gesien word as verteenwoordigend van seksuele vrugbaarheid (en dus, seksuele omgang).

Derdens, in terme van die persona wat sy saak met voortvarendheid voorhou, wys c.48 'n belangstelling in die uitdeel van soene wat byna obsessief raak (Thomson 1997:322). Die digter sou ook nie die kenmerkende drif van c.5 as gevolg van die uitdeel van soene vergeet het nie. Dit is verder moontlik dat, indien c.48 wel kort ná c.5 geskryf is, 'n tipe onsekerheid begin deurskemer in die houding van die *amator* in terme van liefde. Die skyn van voortvarendheid en selfvertroue is nog daar, maar daar is subtiele verskille: reël 2 gee die indruk dat die minnaar in c.48 wag op toestemming om te begin soen. Reëls 4 en 5 begin ook met die negatiewe *nec...umquam* ("nooit...nie") en *non* ("nie") onderskeidelik. Dit kan 'n vroeë teken wees dat die

[44] Behalwe, byvoorbeeld, die *quem basiabis* (reël 18) van c.8 wat meegevoel opwek.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

amator reiectus begin vorendag kom. Huiwering is inderdaad een van die bepalende *verwagtings* by daardie persona.

In terme van die persona wat intimiteit verwoord sluit ’n gunsteling byvoeglike naamwoord van Catullus – “heuningsoet” (*mellitos*; sien ook c.3) – die veronderstelling van die teenwoordigheid van ’n groot skare uit: die woord is redelik soetsappig. Dit sou nie maklik uitgeblaker word in die openbaar nie. Let ook op die “elaborately indirect” “as iémand” (*si* [*ali*]*quis*) in reël 2 wat Thomson opmerk, asof die spreker beskeie probeer wees (1997:322).

Die veronderstelling van die *amator acceptus* by ander gedigte is soms moeiliker om te motiveer. C.45 is ’n gedig oor ander geliefdes (Acme en Septimius), en tog stem die persona wat gebruik word sterk ooreen met die persona van c.5, c.7 of c.48. Die *amator acceptus* is daar nie soseer die eerste persoon perspektief minnaar wat verlief is op Lesbia nie. Soos genoem in die inleidende paragraaf van die *amatores* (4.3) is sy soms verbasend afwesig as ’n direkte onderwerp in sy gedigte. ’n Mens kan amper wonder of Catullus homself die beste aan die leser voorstel deur as iemand anders te “uiter”. Die aanvaarde minnaar word nie gedefinieer deur watter karakters (hyself ingesluit) betrokke is in die verhaal van ’n gedig nie. Dit gaan meer oor die toestand van sy gemoed. Binnekort sal aangedui word dat daardie toestand drasties kan verander en selfs die identiteit van die persona kan vervorm.

4.3.1.5. *Gevolgtrekking*

Aansienlik minder van Catullus se gedigte is geskryf vanuit die perspektief van die *amator acceptus* persona. Op die perspektieftotem is hierdie positiewe persona nogtans die bekendste. Die *verwagtings* waarmee die persona geassosieer word, geluk, erotiese liefde, voortvarendheid en intimiteit is inderdaad ideale waarmee baie lesers geneig is om saam te stem. Gevolglik is die *amator acceptus* sekerlik die maklikste om mee te identifiseer in Catullus se poësie. Die volgende persona wat bespreek gaan word, is die *amator reiectus*. Hoewel hierdie persona soms die teenoorgestelde is van die *amator acceptus*, is die betrokke gedigte oor die verlies van liefde nietemin boeiend.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

4.3.2. *Amator reiectus*

Teenoor die *amator acceptus* persona staan die *amator reiectus*. Dit word vertaal as die "verwerpte minnaar". Soos met die *amator acceptus* persona is die *reiectus* ook 'n tipiese figuur wat in antieke liefdespoësie voorkom (Ferguson 1985:31). Catullus, met die meer negatiewe liefdesgedigte (c.8 of c.11), het gehelp om hierdie stereotipe te ontwikkel. Prominente liefdesdigters ná Catullus, soos Propertius, Tibullus en Ovidius skryf in hul onderskeie werke van die oorheersing van die minnares (Braund 2002:143-146). Die *verwagtings* by die *amator reiectus* persona is dus ooreenkomstig met die *acceptus* omdat dit ook (1) erotiese liefde en (2) intimiteit opwek. Daarteenoor is die *amator* as "verwerpte" (3) negatief en (4) huiwerig.

4.3.2.1. *Gedagte* (konteks)

C.8 is 'n emosionele monoloog waar die minnaar met homself stry oor die koers wat hy moet neem nadat sy verhouding met sy *puella* beëindig is. Met twyfelagtige selfvertroue in die eerste reël probeer die minnaar om oor sy verhouding te kom. Hy onthou hoe die verhouding was, hoe dit kon wees en wat dit uiteindelik geword het. Na 'n laaste uitreik na die meisie, besluit hy uiteindelik om te probeer voortgaan met die lewe in die slotreël. Hierdie gedig sal gebruik word om die *verwagtings* waarmee die *amator reiectus* persona geassosieer word, te illustreer:

miser Catulle, desinas ineptire
et quod vides perisse perditum ducas.
fulsere quondam candidi tibi soles,
cum ventitabas quo puella ducebat
amata nobis quantum amabitur nulla.
ibi illa multa cum iocosa fiebant
quae tu volebas nec puella nolebat,
fulsere vere candidi tibi soles.
nunc iam illa non vult; tu quoque, impotens noli,
nec quae fugit sectare, nec miser vive,
sed obstinata mente perfer, obdura.
vale, puella. iam Catullus obdurat
nec te requiret nec rogabit invitam.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

at tu dolebis cum rogaberis nulla.
scelesta, vae te! quae tibi manet vita?
quis nunc te adibit? cui videberis bella?
quem nunc amabis? cuius esse diceris?
quem basiabis? cui labella mordebis?
at tu, Catulle, destinatus obdura.

Catullus 8

Arme Catullus, hou op ’n dwaas wees
en aanvaar wat jy sien as vergane as sodanig.
Sonne het eens helder vir jou geskyn,
toe jy gereeld gegaan het waar die meisie jou gelei het;
my geliefde meisie, liefgehad soos niemand anders was nie.
Daardie tyd, toe soveel joviale dinge gebeur het,
dinge wat jý wou hê en die meisie nie geweier het nie;
sonne het sekerlik helder vir jou geskyn.
Nou wil sy nie meer nie; jy, magteloos, moet ook nie;
moenie jaag wat vlug nie, moenie hartseer lewe nie,
maar wees vasberade met koppige denke, wees hard.
Tot siens, meisiekind. Catullus staan nou vas
en vra nie na jou nie; [hy] soek nie jy wat onwillig is nie,
maar jy sal pyn voel wanneer niemand jou sal soek nie.
Teef! Ek vervloek jou! Watter lewe bly vir jou oor?
Wie sal jou nou besoek? Vir wie sal jy mooi lyk?
Wie sal jy nou liefhê? Wie s’n sal jy genoem word?
Wie sal jy soen? Wie se lippe gaan jy byt?
Maar jy, Catullus, wees vasberade hard.

Die struktuur van c.8 kan problematies wees, afhangend van hoe dit interpreteer word. Die openingsreël en slotreël se selfbevele, “hou op ’n dwaas wees...wees vasberade hard” (*desinas ineptire...destinatus obdura*), skep ’n neiging om die gedig as ’n proporsionele ring komposisie te sien. Reël 9, rofweg in die middel van die gedig, staan byvoorbeeld uit as die langste versreël. Dit kan outomaties as die “as”

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

voorgestel word. Dit blyk ’n redelike voorstelling te wees[45], maar daar is ook ’n alternatiewe moontlikheid: Schmiel noem in sy artikel die verskeie benaderings van die struktuur van c.8. Hy kom tot die gevolgtrekking dat die neiging om c.8 in ’n struktuur te wil forseer, onderskep word deur die digter se eie aanwending van emosionele effek (1991:164-165). Indien waar is dit ’n uitstekende voorbeeld van strukturele vernuf. Die inplikasies van hierdie tegniek sal later verder bespreek word.

C.8 veronderstel kennis van die verhouding van die minnaar en sy geliefde. Dit is op hierdie stadium tot niet: “aanvaar wat jy sien as vergane...” (*quod vides perisse...*, reël 2). Nou moet die minnaar (vermoedelik ná ’n tydperk van lyding, ontnugtering en vernedering) die situasie aanvaar en dit verwerk. Dit word aanhoudend weerspieël in werkwoorde soos *desinas ineptire* (“hou op ’n dwaas wees”, reël 1), *quod vides perisse perditum ducas* (“aanvaar wat jy sien as vergane as sodanig”, reël 2), *illa non vult; tu quoque...noli* (“sy wil nie meer nie; jy...moet ook nie”, reël 9), *nec quae fugit sectare nec miser vive* (“moenie jaag wat vlug nie, moenie hartseer lewe nie”, reël 10) en, belangrik, *obdura* (“wees hard”, reëls 11 en 19). Soos wat die monoloog ontwikkel word dit meer en meer duidelik dat die minnaar vasgevang is in ’n sirkel van selfverwyt en veragting van sy gewese geliefde en sy eie onvermoë om die situasie te hanteer.

C.8 is ook geheg aan ’n tradisie van liefdespoësie. Ferguson karakteriseer die gedig as die “renunciation of a beloved” (1985:31). Hierdie tema van afstand doen van die geliefde bestaan volgens hom uit verskeie stappe: (1) die *amator* se ou emosies (reëls 1-8), (2) ’n formele versaking (reël 1, 11 en 19), (3) die redes vir die versaking (reëls 9-10), (4) die *amator* se mededingers (indirek, reëls 15-18), (5) die ellende wat op pad is (reël 15-18) en (6) die *amator* se gemoedstoestand (reël 1,3,8,10-12 en 19; Ferguson 1985:31). Dit is duidelik dat Catullus nie die formule presies of juis in orde

---

[45] Interpretasies wat presiese proporsie streng aanbeveel, duik gereeld op by strukturele analises (Schmiel 1991:162).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

volg nie[46], maar dit eerder vermeng – genoeg om die leser te oortuig van die reeds bestaande tradisie van liefdespoësie waaruit hy skryf[47].

C.8 kan veral ook in die konteks van die "soen"-gedigte (c.5 en c.7, byvoorbeeld) gelees word. Die "soen"-gedigte en c.8 is fisies naby aan mekaar in die versameling, maar daar is ander skakels. Die tema van "private ruimte" wat verskyn in c.5 word in c.8 ook gebruik. Net soos by c.5 kry die leser die indruk dat hy die spreker ongesiens afluister. Dit is des te meer effektief in c.8 omdat die gedig 'n monoloog is. Die minnaar (as *amator reiectus*) beleef ook omstandighede wat afspeel in 'n atmosfeer wat nie gelukkig en eroties positief is soos wat die *amator acceptus* dit ervaar nie. Hy is eerder weerbaar en verneder. Privaatheid beteken in c.8 dus om alleen te wees. Verder verwag die leser nog dat die *amator acceptus* aan die woord is ná die positiewe c.5 en c.7, maar 'n nuwe persona, die *amator reiectus*, kom na vore. Die verandering wat plaasvind tussen c.7 en c.8 is skielik. Hierdie skielike verandering is belangrik, want dit skok die leser en ontlok *patos* – nie vir die werklike, "beskermde" digter nie, maar vir die minnaar karakter (en deur hom ook die persona).

4.3.2.2. *Uiting*

Rowland maak 'n eenvoudige, maar akkurate opmerking oor c.8:

> Briefly, the poem is cast in the loose form of a dialogue between two 'voices'. These have been envisaged in terms of the rational poet and the irrational lover. The poet tries to convince the lover that it is all over, that there is no point in persuing the affair any further and becoming an object of ridicule. The absense of any clear-cut distinction between poet and lover, however, inevitably results in a failure to convince... (1966:16).

Hierdie aanhaling is 'n goeie opsomming van die narratiewe uiteensetting van die gedig. Rowland is korrek om twee teenstrydige stemme te identifiseer. Alhoewel, in

---

[46] Ferguson noem dat daar nog twee verdere stappe is by die tema, maar Catullus gebruik hulle nie.

[47] Daar word voorgestel dat die toon van c.8 dubbelsinnig en humoristies is. 'n Vroeë voorganger van die humoristiese siening is E.P. Morris (Ferguson 1985:31; Thomson 1997:226). 'n Latere ondersteuning is, byvoorbeeld, Wray (2001:83). Reël 5 van c.8 verskyn byna verbatim in c.37, 'n humoristiese gedig (Thomson 1997:227). 'n Teenargument van Ferguson is dat c.8 ook sterk ooreenstem met c.76 (wat 'n negatiewe toon het). Hy stel voor dat c.8 dalk as bittersoet geïnterpreteer moet word (1985:31). Hierdie humoristiese siening word nie vir die doeleindes van hierdie tesis gebruik of verder bespreek nie.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

plaas van om hulle te visualiseer as die "rational poet" verteller (vermoedelik) en die "irrational lover" karakter, gaan hulle vervang word met die twee minnaars. Die onderskeid is tussen die nuwer en ouer weergawes van dieselfde karakter. Daar is eerstens die ou minnaar (as *amator acceptus*) wat voorheen geassosieer is met *verwagtings* van geluk en voortvarendheid. In hierdie gedig is hy ’n fossiel. Die blatante optimisme en naïewiteit van c.5 veroorsaak dat hy in c.8 bestempel word as "arme Catullus" (*miser Catulle*, reël 1) en "magteloos" (*impotens*, reël 9). Die nuwe minnaar (as *amator reiectus*) staan teenoor die ou een (*amator acceptus*). Hy is die enigste spreker, asook ’n betrokke verteller. Die verwerpte minnaar is meer as net ’n mislukte optimis, maar is in wese die vergestalting van kwesbaarheid en sinisme. Hy is die karakter waarop gefokus word, en die narratief word vanuit sy oogpunt weergegee. C.8 wys die skisofrenie van die *amator* persona. Dit is hoekom ’n "clear-cut distinction" (Rowland 1966:16) nie gevind kan word nie. Laastens is daar ook die aangesprokene karakter van reëls 12-18. Sy staan slegs bekend as die *puella* ("meisie", reël 4). Miskien, deur haar nie te noem nie, probeer die *amator* haar van haar mag ontneem (Pulbrook 1984:76). Alle inligting oor haar word ook vanuit die perspektief van die enkele spreker weergegee.

4.3.2.3. *Uitdrukking* (persona)

4.3.2.3.1. *Verwagtings*

Soos genoem opponeer die *amator* personae mekaar. Die *verwagtings* waarmee die *amator acceptus* persona verbind is, is geluk, erotiese liefde, voortvarendheid en intimiteit. Die tweede en vierde *verwagtings*, erotiese liefde en intimiteit, is weereens ter sprake by die *amator exclusus*. Daar is egter wesenlike verskille tussen die twee personae, en dit word nie voorgestel dat c.8 met ’n paar woordvervangings positief gelees kan word nie. Die eerste en derde *verwagtings*, geluk en voortvarendheid, word in effek omgedop. Die vier *verwagtings* by die *amator reiectus* persona wat behandel word (ook in hierdie volgorde) is (1) erotiese liefde, (2) intimiteit, (3) negatiwiteit en (4) huiwering.

Erotiese liefde en intimiteit is reeds ingelei by die gedeelte oor die *verwagtings* wat gekoppel word aan die *amator acceptus*. Ter opsomming sal dit hier herhaal word dat erotiese liefdesgedigte in Rome ’n tipe ontsnapping fasiliteer het vir lesers. Daar sal

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

aangedui word hoe hierdie ontsnapping tot die minnaar se nadeel werk in c.8. Erotiese liefde is voorheen geassosieer met geluk, maar dit pas net so goed by ’n gedig oor die verlies daarvan. Liefde was ’n onkonvensionele “ewige verbond” (*aeternum...foedus*, c.109.6) vir Catullus. Hy het dit selfs bo die lewe verhef. Ook dit slaan terug op die minnaar in c.8.

In die gesprek oor die konteks waarin c.8 geplaas word, is genoem dat c.8 in ’n sfeer van privaatheid afspeel. As gevolg van die gebruik van ’n monoloog word die emosionele intimiteit van die gedig geïntensiveer. Die minnaar (as *amator reiectus*) spreek homself (as *amator acceptus*) aan. Dit stel die lesers bloot aan ’n interne kousaliteit wat hulle nie onder normale omstandighede sou kon waarneem nie.

Die toon van c.8 en die houding van die minnaar in die gedig is oorwegend negatief. ’n Ooglopende begronding hiervoor blyk die digter se woordkeuses te wees. ’n Verdere begronding is ’n belangrike raakpunt tussen c.8 en c.5 (die gebruik van *soles*). Die *verwagting* van geluk (wat hoort by die *amator acceptus* in c.5) kan eenvoudig nie geaktualiseer word in c.8 nie. Die pyn en sinisme wat die minnaar nou ervaar, is ’n direkte gevolg van onverwesenlike ideale.

Die minnaar se nuwe ideaal, as die prysgee van geluk en jeugdige voortvarendheid ’n ideaal genoem kan word, is om met huiwering vir homself te sê: *obdura* (“wees hard”). Dis sy slagspreuk in c.8, en tog is dit iets wat die minnaar nie oortuigend of maklik poog om te doen nie. As sy huiwering nie duidelik is uit sy onoortuigende bevele of besluiteloosheid nie, word dit wel beklemtoon deur ’n strukturele strik soos deur Schmiel (1991) uitgelig.

4.3.2.3.2. Oorreding

Die eerste *verwagting* wat met die persona van die *amator reiectus* geassosieer word, is die erotiese onderwerpe waarop hy fokus. Dit is genoem in die bespreking oor die konteks dat die gedig ’n tradisie van liefdespoësie volg wat bekend staan as die “renunciation of a beloved”. Die gebruik van *volebas* (reël 7) en *vult* (reël 9) verwys, volgens Thomson, na erotiese drange (1997:228). Let op dat reël 9 wat praat van die meisie se onwilligheid (om seks te hê) in die wiskundige senter van die gedig geplaas

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

is[48]. Dit is ook die langste reël, wat die betekenis beklemtoon. Verder is die vrae in die emosionele afdwaling (reëls 12-18) ongetwyfeld eroties: "wie sal jy...liefhê?" (*quem...amabis?*, reël 17), "wie sal jy soen?" (*quem basiabis?*, reël 18), "wie se lippe gaan jy byt?" (*cui labella mordebis?*, reël 18).

'n Aanhaling van Skinner oor erotiese poësie moet op hierdie stadium gedeeltelik herhaal word: "...a male listener could participate vicariously in that voluptuously romantic experience without suffering the disgrace attached to such sentimental excesses in real life" (1993:66). Erotiese liefde is aanwesig in c.8, maar minder toeganklik. As die leser "participate" in die narratief soos Skinner dit bedoel, is dit om, soos die minnaar, te hunker na seks. Hy ervaar nie saam met die minnaar "disgrace" nie, maar wellus. C.5, in teenstelling, kan die beste opgesom word deur wat die minnaar nou in c.8 sê: "dinge wat jy wou hê en die meisie nie geweier het nie" (*quae tu volebas nec puella nolebat*, reël 7). Die erotiese liefde verdwyn nie in c.8 nie (dit kan selfs sterker wees). Dit is die verhouding tussen die minnaar en die *puella* wat verander het.

Die "excesses" waarna Skinner verwys in die aanhaling hierbo kan in c.8 eerstens verteenwoordig word deur reël 5: "my geliefde meisie, liefgehad soos niemand anders was nie" (*amata nobis quantum amabitur nulla*). By die hantering in c.5 van die *amator acceptus* is aangetoon dat Catullus liefde verhef het bo dinge soos die sedes van die "alte kwaai ou mans" (*senum severiorum*). Hierdie agting van erotiese liefde is ook identifiseerbaar in c.8. Na die verhouding in die verlede word nog steeds simbolies verwys as 'n helder son: "sonne het eens helder vir jou geskyn" (*fulsere quondam candidi tibi soles*, reël 3), "sonne het sekerlik helder vir jou geskyn" (*fulsere vere candidi tibi soles*, reël 8). Dit dui aan dat erotiese liefde prominent in die gedagtes van die minnaar bly. C.8 is egter nie meer 'n toejuiging van die ou verhouding nie. Die minnaar is nou spyt daaroor, en die "ewigheid" van erotiese liefde is 'n las.

[48] Hierdie plasing is belangrik omdat die kerngedagte in veral Romeinse poësie gewoonlik in die middel van die gedig was.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

’n Besonders oortuigende oorredingstegniek wat bydra tot die leser se ervaring van intimiteit by c.8 – die tweede *verwagting* – is die digter se gebruik van ’n monoloog. Daar is ’n gedeelte waar die *puella* aangespreek word (reël 12-18), maar dit is nie letterlik op haar gemik nie (Rowland 1966:20; Schmiel 1991:163). Dus kan dit gesê word dat al die uitsprake die interne redenering van die minnaar weerspieël. Wat is meer persoonlik as ’n individu se gesprek met homself, met sy diepste gedagtes? Ferguson gee drie voordele van die gebruik van ’n monoloog waarvan twee bespreek gaan word. Die eerste voordeel, dat die minnaar in ’n “light conversational tone” (1985:31) kan praat, hoef nie juis verder gemotiveer te word nie. By die *amator acceptus* persona het dieselfde tegniek (deur middel van ’n neologisme) bygedra tot die *verwagting* van intimiteit. ’n Atmosfeer van familiariteit is iets waarmee die leser kan identifiseer. Neem byvoorbeeld die gebruik van *scelesta* (“teef”, reël 15) in ag. Dit is iets wat die verhaal meer geloofwaardig, en dus intiem maak. Die ander voordeel wat Ferguson noem is die emosionele blootstelling wat toegelaat word in alleenspraak (1985:31).

Dit is voorheen genoem dat die drie karakters in die gedig deur een spreker verwoord word. Daar is die twee vergestaltings van die *amatores*, asook die *puella*. In c.8 is die *amator acceptus* ’n mislukking. Die *amator reiectus* probeer duidelik afstand doen van hom deur die gebruik van epiteta: die nuwe minnaar (*reiectus*) beskryf die oue (*acceptus*) as *miser* (reël 1) en noem hom *impotens* (reël 9). Dit is deurgaans nodig vir die nuwe minnaar (*reiectus*) om die oue (*acceptus*) te bemoedig in reëls 1, 2, 9, 10, 11 en 19. In reëls 3-8 blyk daar ook empatie vir die *acceptus* te wees, wat die oorblywende, maar kwynende ooreenkomste tussen die twee personae aandui: beide *amatores* verlang na die verlede. In reëls 12-18, waar die spreker homself pynlik begin herinner aan die *puella*, is hierdie ooreenkoms weereens duidelik. Dit is so naby as wat die ou en nuwe minnaars aanmekaar kan kom. Die *amator reiectus* smag daarna om terug te keer na die verlede, na onkunde oor die pynlike ervarings van liefde, maar dit is te laat.

C.8 is die eerste negatiewe gedig oor liefde in die versameling. As gevolg hiervan het die aard van die *amator* ook verander. Die positiewe en naïewe uitsigte is tot ’n groot mate weg. Hierdie negatiwiteit onderskei die *amator reiectus* van die *amator acceptus*

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

op die duidelikste manier moontlik. Een van die tegnieke wat die digter gebruik om die leser hiervan te oortuig is die woordeskat, en spesifiek die epiteta of benoemings. Die minnaar se epiteta vir homself (*miser*, *impotens*) is sopas genoem in die vorige gedeelte. Sy geliefde word *puella* (’n meer neutrale beskrywing) genoem[49] (reëls 4, 7, 12) in teenstelling met “meesteres” (*domina*, c.68.156), “my geliefde(s)” (*mei amores* c.40.7), “my vrou” (*mulier mea*, c.70.1) of “my lewe” (*mea vita*, c.109.1) op ander plekke. Op ’n klimaktiese oomblik in reël 15 noem die minnaar haar *scelesta*. Dit kontrasteer skerp met die positiwiteit en liefkosing in ander gedigte. ’n Ander tegniek wat die digter gebruik is litotes. In reël 7 gebruik hy ’n subtiele dubbele negatief om die meisie se vroeëre gewilligheid te onderbeklemtoon: “en [wat] die meisie nie geweier het nie” (*nec puella nolebat*). Dit word gedoen, waarskynlik noudat die minnaar meer ervare en geweldig meer sinies is oor liefde. Die verbrokkeling van geluk en naïewiteit soos gevind in c.5 is ’n natuurlike gevolgtrekking. C.8 wys dus dat geluk heeltemal vervang word met negatiwiteit en ’n permanente wig tussen die *amator acceptus* en die *amator reiectus* indryf.

Die intratekstuele antiteses tussen c.8 en die “soen”-gedigte is oorsigtelik bespreek in die kontekstuele oorsig van die *amator reiectus*. In c.5 waar die *amator acceptus* aan die woord is, is die toon oorwegend positief. Daar is sekere raakpunte tussen c.5 en c.8 soos die idealisering van die verhouding (met nostalgie in c.8) of die beelde wat gebruik word: Die *amator acceptus* is slegs ’n aangesproke karakter in c.8, maar sy rol is nie onbelangrik nie. In c.5 is die *amator acceptus* se uitspraak oor die *soles* gebruik om die minnares aan te por. Dit was belangrik om die *amator acceptus* se jeugdige voortvarendheid te verwoord. Hiér, in c. 8, is die *amator* ervare en verweer. Sy voortvarendheid is summier gestuit en by implikasie herdefinieer as naïewiteit. Sy status as *acceptus* is verlore en vervang. Hy is nou *reiectus*, saam met al die hoop vir ’n toekoms met die *puella*. Daar is geen sprake van *soles* wat opkom en sak nie, maar slegs dat hulle eens geskyn het (reël 3 en 8). In c.8 verlang hy na die dag, maar hy vind homself in die skemer (Ferguson 1985:32, Thomson 1997:227). Die *amator*

[49] Daar is natuurlik ’n goeie moontlikheid dat die onderwerp van c.8 inderdaad Lesbia is (veral omdat daar soveel raakpunte is tussen c.5 en c.8). Dit is egter nie nou nodig om die werklike identiteit van die geliefde vas te stel nie, maar eerder om Catullus se keuse van die troetelnaam te verstaan.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

reiectus por homself (tevergeefs) aan om nie ongelukkig te lewe nie en het sy minnares tot sy eie nadeel lief.

Die minnaar beskryf die opkoms en sak van sonne in c.5 as intense ervarings wat deur hom as onervare jeugdige waardeer sou word, min wetend watter kontras daar is tussen vreugde en verlies. In c.8 is hy ontnugter deur die ervaring van verlies. Dit het hom emosioneel hard getref wat hom laat huiwer (die laaste *verwagting*) oor die toekoms. As verwerpte moet die minnaar nou weerstand bied teen die negatiwiteit wat ervaar word. Gevolglik gryp hy na ’n tradisionele oplossing, ironies genoeg een wat hy bespot in c.5. Dieselfde rigiede standaard van ervare ou mans (*senum severiorum*) moet nou gehandhaaf word in die minnaar se selfbevele (reël 1, 2, 9, 10, 11 en 19). Dit is ’n passielose beheerstheid wat die *amator* met die grootste moeite vir homself moet probeer toe-eien.

Nappa plaas c.8 in die “brutal female landscape” waarin Catullus se liefdesgedigte dikwels afspeel (2003:62). Hy sien die gedig as ’n poging van die minnaar om *durus* (“hard”) te wees – iets, soos dit sal blyk, waarin hy nie slaag nie. Die minnaar gebruik vorms van die woord *obdura* (“wees hard”) in drie reëls (11, 12, 19). Hierdie herhaling van die woord, en inderdaad die herhaling van al die selfbevele in die gedig, het ook ’n retoriese funksie: In ’n oorsig van hekeldigte (c.37 en c.39) merk Krostenko op dat herhalings in Catullus se poësie “forceful[ness]” kan beteken (2001a:260). C.8 is nie ’n hekeldig nie, maar dit sluit nie die gebruik van die tegniek uit nie. Dit is dus voor die hand liggend dat die minnaar met aktiewe, “forceful” gebare probeer om nie swak of “sag” (*mollis*) voor te kom nie. Let ook op hoe hy (as *reiectus*) in reël 9 die ou weergawe van homself (*acceptus*) “magteloos” (*impotens*) noem. Hy probeer *durus* wees. Hy kritiseer die “ou mans” dat hulle “alte kwaai” is in c.5, maar dit is nou duidelik dat hy nie die noodsaaklikheid van daardie rigiditeit begryp het nie.

So “hard” soos wat die minnaar probeer voorkom word hy belemmer deur sy onsekerheid oor wat hy moet doen (wat weerspieël word in die selfbevele) en wat hy gaan of wil doen (reëls 16-18). Wiseman maak ’n belangrike punt oor die frase, “wie s’n sal jy genoem word?” (*cuius esse diceris?*), in reël 17:

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

> The art and pathos lie in the self-deception: within the world of the poem, Catullus the lover can even say 'Whose will people say you are?', as if all that mattered to her was to be called Catullus' girl. In making the poem, and juxtaposing it with no.7 in the collection, Catullus the poet delicately suggests that it was really the other way around (1985:144).

Die "self-deception" wat Wiseman noem kan gesien word in die minnaar se nostalgiese reëls, spesifiek reëls 3-8 en reëls 14-18. In 'n gedig waar hy die leser probeer oortuig dat hy moet aanbeweeg is dit opmerklik dat elf (van 'n totaal van negentien) reëls direk of indirek verwys na wat was (reëls 3-8) en wat kon wees (reëls 14-18). Dit kom inderdaad voor asof die minnaar net nie voorbereid was vir die beëindiging van die verhouding nie. Waar hy voorheen in c.5 "vry" was (soos van finansiële verantwoordelikhede), word hy in c.8 onverwags ingeperk deur die realiteit van die situasie. Die retoriese (en té persoonlike) uittarting van reëls 14-18 verraai die moontlikheid dat die skynbaar dominante *amator reiectus* persona huiwer. Dit is eenvoudig net te naby aan sy duidelike emosionele pyn wat gereeld opduik deur die loop van die gedig.

Die digter, as 'n entiteit wat veral in hierdie gedig buitekant die moddergeveg bly, gebruik ook die struktuur om die minnaar se huiwering te illustreer. 'n Voorstelling van Schmiel en andere is om die middel van reël 12 te sien as die wendingspunt in die gedig waar die minnaar die *puella* direk begin aanspreek (1991:164). Schmiel wonder egter of dit ook die emosionele draaipunt was. In reëls 14-18 is die minnaar duidelik besig om te verval in masochisme deur vrae oor die *puella* te vra. Reël 12 is dus 'n valse wending. Schmiel postuleer dat die poging om *durus* te wees in die slotreël dan onverwags, en dus meer effektief is (1991:164-165). Dit maak nogtans nie die persona se desperate poging om sy voortvarendheid en handelingsbevoegdheid in stand te hou méér oortuigend nie.

4.3.2.4. Ander toepassings

'n Gesprek oor 'n *amator reiectus* sou nie volledig wees sonder dat c.11 genoem word nie. Op die oppervlakte blyk die gedig bloot 'n vraag te wees van die minnaar aan sy vriende: "Furius en Aurelius, vriende van Catullus,...lewer aan my meisie 'n kort, onvriendelike boodskap" (*Furi et Aureli, comites Catulli... / pauca nuntiate meae puellae / non bona dicta*, reël 1 en 15-16). Dit word gevolg deur die boodskap waarin hy met sarkastiese bedoelings "laat sy lewe en floreer" (*vivat valeatque*, reël 17) sê.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Die gedig sluit af met merkwaardige teerheid in die laaste reëls waar die minnaar homself vergelyk met "'n blom op die rand van 'n landery wat val nadat dit geraak is deur 'n verbygaande ploegskaar" (*cecidit...prati / ultimi flos praetereunte postquam / tactus aratro est*, reël 22-24). In vergelyking met c.8 is c.11 miskien meer "ingetoë", met ander woorde, die minnaar gee nie sulke duidelike tekens van sy emosionele toestand nie[50]. Die *verwagtings* wat met die *amator reiectus* verband hou, naamlik (1) erotiese liefde, (2) intimiteit, (3) negatiwiteit en (4) huiwering, is weereens identifiseerbaar:

Furi et Aureli, comites Catulli,
sive in extremos penetrabit Indos,
litus ut longe resonante Eoa
tunditur unda,
sive in Hyrcanos Arabasve molles,
seu Sagas sagittiferosve Parthos,
sive quae septemgeminus colorat
aequora Nilus,
sive trans altas gradietur Alpes,
Caesaris visens monimenta magni,
Gallicum Rhenum horribile aequor ulti-
mosque Britannos
omnia haec, quaecumque feret voluntas
caelitum, temptare simul parati,
pauca nuntiate meae puellae
non bona dicta.
cum suis vivat valeatque moechis,
quos simul complexa tenet trecentos,
nullum amans vere, sed identidem omnium
ilia rumpens;
nec meum respectet, ut ante, amorem,

[50] Reels 3-8 en 14-18 in c.8 staan veral uit in hierdie verband. Dit is hoegenaamd nie nodig om te dink dat die werklike digter se eie gemoedstoestand die oorsaak is van die emosionaliteit in c.8 nie. Dit kon bloot 'n oorredingstegniek van die digter gewees het.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

qui illius culpa cecidit velut prati
ultimi flos, praetereunte postquam
tactus aratro est.

Catullus 11

Furius en Aurelius, vriende van Catullus,
of hý verste Indië sou binnegaan,
waar die kus deur die ver-eggoënde Oosterse
brander geslaan word,
of na Hircanië of sagte Arabië,
of na Sacae of pyl-en-boogdraende Parters,
of na die waters wat die sewe-delige
Nyl verkleur,
of as hy regoor die hoë Alpe klim,
en die monumente van groot Caesar beskou:
die Galliese Ryn, die aaklige see en ver-
afgeleë Britanniërs;
al hierdie dinge, wat ook al die wil van die hemele
sal bring, is julle bereid om saam met my aan te pak,
lewer aan my meisie ’n kort,
onvriendelike boodskap:
laat sy lewe en floreer saam met haar hoereerders,
drie honderd wat sy tegelyk omhels,
en nie één werklik liefhet nie, maar oor en oor elkeen
se lieste bars;
en laat haar nie, soos voorheen, uitkyk na my liefde nie,
wat as gevolg van haar nes ’n blom op die rand
van ’n landery is wat val nadat dit geraak is deur
’n verbygaande ploegskaar.

Erotiese liefde kan soms uitgeken word aan subtiele verwysings. In c.11 in teenstelling word ’n strofe (reëls 17-20) toegewy daaraan om die onbeheerste seksdrang van die *puella* te onderstreep. Die minnaar wens haar ’n lang lewe toe saam met “hoereerders” (*moechis*, reël 17). Sy mergel ál driehonderd uit (reël 18) en het omgang met elkeen totdat hulle “bars” (*rumpens*, reël 20). Soos by c.8 word erotiese liefde nie hier as Catullus se verhewe “ewige verbond” (*aeternum...foedus*, c.109.6)

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

voorgestel nie, maar as ’n distorsie daarvan. Háár liefde is nie “om werklik lief te hê” nie (*amans vere*, reël 19), maar, soos die minnaar in reëls 17-20 meedeel, om liederlik te misbruik.

Daar is ook intimiteit in c.11, spesifiek in die laaste reëls. Die gedig begin met verhewe taalgebruik, onder meer die gebruik van epiteta wat gewoonlik geassosieer word met epos: “verste Indië” (*extremos Indos*, reël 2) of “pyl-en-boogdraende Parters” (*sagittiferos...Parthos*, reël 6). Reëls 1-14 het min of meer dieselfde register. Na ’n wending in reël 15 word die gedig meer persoonlik. Die minnaar begin verwys na “my meisie” (*mea puella*). Reëls 17-20 word, soos genoem, toegewy aan die *puella* se wellustigheid (*moechis*, reël 17; *rumpens,* reël 20). Uiteindelik, in die laaste reëls (21-24) is die aandag net op die minnaar en die *puella*. Die beskrywing van die minnaar as ’n “blom” (*flos*) en die *puella* as ’n “ploeg” (*aratro*) is effektief om die perspektief van die *amator reiectus* weer te gee. Dit is as gevolg van twee redes. Die eerste rede is eenvoudig omdat dit die minnaar as uiters weerbaar (en dus, intiem) voorstel. Die twee redes word by die laaste *verwagting* bespreek.

Die minnaar in c.11 is meer ingetoë in terme van sy eie emosies. Dit beteken egter nie dat hy beleefd is met die *puella* nie. Arkins merk op dat hy haar nie eers meer direk aanspreek in c.11 nie (2006:16). Deur die *puella* as losbandig en nimfomanies te beskryf in reëls 17-20 stel die minnaar haar teenoor *gravitas* (“gewigtigheid” of metafories, “waardigheid). Om iemand se *gravitas* aan te val was ’n skending van hul integriteit. Dit het veronderstel dat hulle nie in beheer van hul drange was nie (Arkins 2006:10-11). Op hierdie manier probeer die minnaar haar nou verneder.

Laastens is daar ook tekens dat die minnaar in c.11 nog steeds nie heeltemal in beheer is van homself nie. Die *vivat valeatque* in reël 17 dui nog steeds aan dat die minnaar nie die verhouding vergeet het nie, hoe sarkasties hy ook al probeer voorkom. Hy is wel minder geneig om te wys hoe hy voel: In c.11 is daar nie uitgebreide nostalgiese oomblikke soos in c.8 nie, maar slegs ’n *pauca... / non bona dicta* (reël 15-16). Daar kan ook iets gesê word oor die oordrewe breedvoerigheid in reëls 1-14 waar die minnaar sy vriende vra om die verste plekke saam met hom te besoek: Die antiklimaks van die guns wat gevra word gee wel die indruk dat die *puella* ook op ’n

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

manier verkleineer word in vergelyking met die groot wêreld. Nogtans kan dit miskien ook ’n aanduiding wees van hoe ver hy bereid is om te gaan om verlossing van haar te vind (Arkins 2006:16).

4.3.2.5. Gevolgtrekking

Die *amatores* personae word duidelik in die bespreekte gedigte teenoor mekaar gestel. Op die perspektieftotem verteenwoordig hulle dus ook verskillende invalshoeke. Die *amator acceptus* is verteenwoordigend van positiwiteit en drif, maar ook naïewiteit. Soos wat die narratief van die verhouding oënskynlik ontwikkel (of eerder deterioreer), gebeur dieselfde met die *amatores*: die *amator acceptus* word vervang met die siniese *amator reiectus*. Hierdie verweerde figuur word geassosieer met seks en intimiteit, maar ook hartverskeurende negatiwiteit en huiwering. Die liefdesverhaal in Catullus se poësie is nie ’n gelukkige verhaal nie, maar dit is veilig om te sê dat dit die manier is waarop hy dit wou weergee.

4.4. *Hospes urbanus*

Die *hospes urbanus* persona verteenwoordig ’n belangrike perspektief in Catullus se poësie. Die woord *hospes* word eerstens as “gasheer”, tweedens as “gas” en derdens as “gas-vriend” vertaal (Simpson 1991:106). Dié betekenisse assosieer die persona met die Romeinse *convivium* (“gasmaal”) en die sosiale wêreld van die Romeine. Die byvoeglike naamwoord *urbanus* assosieer dit veral met die dekorum van die adelstand. Die beskrywing *urbanus* (“wellewend” en “stedelik”) en die woord in die selfstandige naamwoordvorm, *urbanitas*, is meer ingewikkeld en word later hanteer[51]. Die *hospes urbanus* persona word met twee *verwagtings* geassosieer, naamlik dat hy (1) *salsus* (“skerpsinnig”), asook (2) *venustus* (“verleidelik”) is.

4.4.1. *Gedagte* (konteks)

Beide *verwagtings (salsus*, *venustus*) word ten toon gestel in c.13, ’n parmantige (maar ook vriendelike) uitnodiging van Catullus aan sy vriend, Fabullus, na ’n

[51] Vir ’n voorlopige gids-definisie van *urbanitas* kan Austin aangehaal word: “The essence of such "good form" [i.e. *urbanitas*] was sparkle, subtlety, wit, elegance: the unforgivable sin was to be clumsy, stupid, dull” (1960:53, soos aangehaal deur Fitzgerald 1995:89).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

convivium. Catullus het egter geen voorrade vir die partytjie gehad behalwe (oënskynlik) die parfuum wat sy meisie aan hom geskenk het:

cenabis bene, mi Fabulle, apud me
paucis, si tibi di favent, diebus,
si tecum attuleris bonam atque magnam
cenam, non sine candida puella
et vino et sale en omnibus cachinnis.
haec si, inquam, attuleris, venuste noster,
cenabis bene – nam tui Catulli
plenus sacculus est aranearum.
sed contra accipies meros amores
seu quid suavius elegantiusve est:
nam unguentum dabo quod meae puellae
donarunt Veneres Cupidinesque,
quod tu cum olfacies, deos rogabis
totum ut te faciant, Fabulle, nasum.

Catullus 13

Jy sal lekker by my kom eet, my Fabullus,
in ’n paar dae as die gode jou begunstig,
as jy ’n goeie en groot maaltyd sal
saambring; [moe]nie [kom] sonder ’n stralende meisie,
’n wyn, skerpsinnigheid en allerhande grappe nie.
As jy dit saambring, sê ek, Ou Verleier,
sal jy lekker eet; want jou Catullus
se beursie is propvol spinnerakke.
Maar in ruil daarvoor ontvang jy onverdunde liefde
of iets meer aangenaam en smaakvol:
want ek sal parfuum gee wat
die Venusse en Kupidos aan my meisie geskenk het;
iets wat, wanneer jy dit gaan ruik, jy die gode sal vra
om jou, Fabullus, heeltemal in ’n neus te verander.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Die gedig korreleer met ’n antieke Griekse tema wat bekend gestaan het as ’n “beplanning vir ’n partytjie” (Ferguson 1985:49). Dit begin waar die *hospes urbanus* sy vriend uitnooi om ’n partytjie te kom geniet by sy huis: “Jy sal lekker by my kom eet, my Fabullus” (*cenabis bena, mi Fabulle, apud me*). Hy lys die dinge wat die gas moet saambring: “’n stralende meisie, ’n wyn, skerpsinnigheid en allerhande grappe” (*candida puella* / *et vino et sale et omnibus cachinnis,* reëls 4-5). Die wending kom by reëls 7-8 van die gedig wanneer hy bieg dat hy eintlik nie geld vir ’n partytjie het nie: “jou Catullus se beursie is propvol spinnerakke” (*tui Catulli* / *plenus sacculus est aranearum*). Dit is in die middel van die gedig, wat weereens beteken dat oor die sin nagedink moet word. Omdat die gasheer oënskynlik geen bydrae maak nie, is daar nou ’n afwyking van die normale Griekse tema (Nappa 1998:387). Die leser se aandag word ná reël 8 gedraai na “onverdunde liefde” (*meros amores*, reël 9) en die *puella* van Catullus. Hy verklaar dat die “parfuum” (*unguentum*, reël 11) wat sy meisie aan hom geskenk het, sy gebrek aan ’n bydrae sal uitwis en alle ander bydraes verreweg sal oortref (Nappa 1998:389).

Om die sosiale omgewing van die Romeinse *convivium* te verstaan, moet *urbanitas* eers bespreek word. Hoewel dit ’n bepalende aspek van die *hospes urbanus* persona is, is dit problematies. ’n Kort definisie van *urbanitas* is daar nie. Om dit as “wellewend” of “stedelik” te definieer, is eintlik onvoldoende. Dis moeilik om volledig af te baken – indien dit nie onmoontlik is nie – omdat die stedelike Romeine soos Cicero self nie presies kon sê wat dit is nie (Fitzgerald 1995:90). Aan die hart van *urbanitas* lê, om Fitzgerald te parafraseer, ’n konsep wat uitsluit, maar ook bepaal (1995:89). Dit beteken dat *urbanitas* vaag moes bly om die “laagstand landelike burgers” (*rustici*) weg te hou (Wiltshire 1977:321), maar ook veral om onbetaamlike gedrag by die adelstand te kritiseer (Fitzgerald 1995:90). Verder skryf Fitzgerald:

> There could be no "abiding principles of good taste" or "general code of behavior" for this society because improvisation and competition are the essence of its style of intercourse (Fitzgerald 1995:96).

Daar was dus ’n aktiewe poging om die sleutel tot “werklike *urbanitas*” as’t ware geheim te hou. Om *urbanus* te wees, was om ’n aanvaarde uiterlike én innerlike houding ten toon te stel in sosiale omgang; sekere rolspelers (soos Catullus in die gedig, en tot ’n mindere mate ook Fabullus) kon aspekte van *urbanitas* goed vertolk. Die vertonings het plaasgevind by *convivia* soos wat beskryf word in c.13. Hoewel ’n

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

definisie van *urbanitas* (steeds) belemmer word deur die Romeinse adelstand se destydse eksklusiwiteit, word die probleem vandag gedeeltelik op twee maniere opgelos: óf *urbanitas* word uitgeken aan wat dit nié is nie[52], óf deur *urbanitas* te assosieer met soortgelyke "catchwords" (Wiltshire 1977:321) soos *sal* ("skerpsinnigheid") *venustas* ("verleiding"), *elegantius* ("smaakvolheid"), *lepos* ("aangenaamheid") ensovoorts (Ross 1969; Seager 1974; Wiltshire 1977; Fitzgerald 1995:87-113; Krostenko 2001a). Soos voorheen gestipuleer gaan slegs *sal* en *venustas* gebruik word in hierdie bespreking.

C.13 blyk een van 'n groep van agt "sosiale" gedigte te wees. C.9 (Veranius), c.10 (Varus en Cinna), c.11 (Furius, Aurelius en 'n *puella*), c.12 (Marrucinus Asinius en Pollio) en c.14 (Calvus)[53], c.15 (Aurelius en 'n *puer*) en c.16 (Furius; Aurelius) is almal gedigte wat Catullus se vriende en sosiale kennisse betrek. Hulle kom ook redelik vroeg in die versameling voor, wat 'n indikasie is dat dit belangrik is, ten minste om klem te lê op die sosiale lewens van die Romeinse elite. Die groepering kan ook help om meer helderheid te bring oor die digter se motivering om c.13 as 'n uitnodiging te skryf: Daar is die veronderstelling van Ferguson dat Fabullus (die aangesprokene in c.13) onlangs teruggekeer het van Spanje en dat Catullus hom nou wil verwelkom met 'n uitnodiging (1985:49). As die groepering in gedagte gehou word sal die leser sien dat Veranius ook verwelkom word in c.9. C.13 is 'n tipe verwelkomingsgeskenk én uitnodiging in een. Laastens is daar ook die waarskynlike moontlikheid dat Fabullus homsélf genooi het na Catullus se huis toe (Nappa 1998:391). Dit sou Catullus rede gee om c.13 te skryf.

4.4.2. *Uiting*

Waar gedigte gerig aan Lesbia of ander geliefdes nie dikwels meer as een of twee ander karakters bevat nie, is heelwat meer karakters betrokke by c.13. Daar is die gasheer (Catullus) as die spreker en betrokke verteller van die gedig. Daar is Fabullus, die vriend van die gasheer wat uitgenooi word (en wat die enigste aangesprokene is), asook 'n *candida puella* ("stralende meisie", reël 4) wat Fabullus moontlik sal

[52] Sien ook 4.4.4 (Ander toepassings) waar c.12 bespreek word.

[53] Die fragment ná c.14 is te kort om by hierdie lys gevoeg te word.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

vergesel. Die fokus is meestal op die karakters van die gasheer en Fabullus. Verder is daar Catullus se *mea puella* ("my meisie", reël 11). Die *puella* word op die oog af slegs gekoppel aan die geskenk wat sy voorsien aan die gasheer. Laastens is daar die (minder betrokke) verskeie gode. Die gode word beide spesifiek genoem "Venusse en Kupidos" (*Veneres Cupidinesque*) en onspesifiek as *deos*. Die verwysing na die gode help om die gasheer se waarborge aan Fabullus te verseker. Indien hierdie gedig saam met c.9 (duidelik 'n positiewe gedig) gelees kan word na aanleiding van die groepering wat vroeër genoem is, is daar geen klaarblyklike rede om te dink dat die spreker sarkastiese bedoelings het nie. Onthou egter dat die *uiting* slegs die mees basiese voorstelling van die teks is. Soos later aangedui gaan word, is dit moontlik dat die gasheer effens jaloers was. Op die oog af blyk die gedig egter spelerig en vriendelik te wees.

4.4.3. *Uitdrukking* (persona)

4.4.3.1. *Verwagtings*

Die konsep van *urbanitas* is bespreek in die historiese konteks. Catullus as biografiese figuur het waarskynlik naby gekom aan 'n werklike *Romanus urbanus*, maar selfs hý sou oorspronklik sy intuïsie moes gebruik om uit te vind wat *urbanitas* is, om op die spits daarvan te bly en om alewig te improviseer in sy publieke gedrag. In c.13 is *urbanitas* meer onder sy beheer; dit word 'n konstruk. Hy hoef net op 'n paar eienskappe van *urbanitas* te fokus op 'n slag en hy kan dit definieer of gebruik soos hy wil. Boonop kan die karakter "Catullus" in die gedig *urbanitas* perfek uitleef en die persona kan, deur die karakter, dit absoluut vergestalt. Die *hospes urbanus* persona is (1) *salsus* en (2) *venustus*. Hierdie twee *verwagtings* is gekies omdat Catullus self op hulle klem lê in c.13. Om daardie rede is dit makliker om elkeen uit te sonder en indiwidueel te bespreek.

Salsus of *sal* (die selfstandige naamwoord) beteken letterlik "sout", maar in 'n figuurlike sin is dit soortgelyk aan "skerpsinnigheid" (Simpson 1991:199). In die gedig vra die digter dat Fabullus *sal* saambring na die *convivium*, met ander woorde, dit is een van die noodsaaklike bestanddele van 'n goeie *convivium* waar *urbanitas* tot sy reg kom. C.13 is een van Catullus se skerpsinnigste gedigte, hoofsaaklik as gevolg van die briljante poets wat in die gedig versteek word.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Wiltshire se beskrywing van *venustas* is soortgelyk aan ’n konsep wat vroeër bespreek is:

> As an aesthetic ideal, *venustas* connotes a finished but fallible brilliance. Prone to excess and affectation, inclined toward a wittiness verging on sarcasm, *venustas* at its best represents a whole cluster of qualities of which the total surpasses the sum of the parts: beauty, urbanity, wit, propriety (1977:319).

Die leser sal besef hoe soortgelyk hierdie beskrywing is aan *urbanus* en *urbanitas*. Uit hierdie aanhaling blyk dit dat Wiltshire *venustas* sien as die sogenaamde “cluster of qualities” waarna die Romeinse elite gestreef het. Sy vertaal *venustas* as “urbanity”. Vir die doeleindes van hierdie bespreking is dit onvoldoende omdat dit nie die erotiese en performatiewe implikasies van die *verwagting* genoeg beklemtoon nie[54]. Dit word dus meer direk en vereenvoudig as “verleidelikheid” vertaal na aanleiding van die benadering van Krostenko wat, in sy *Cicero, Catullus and the Language of Social Performance* (2001b), die performatiewe en erotiese konnotasies van die woord onderstreep.

4.4.3.2. Oorreding

In c.13 is daar gereelde opbouings met onverwagse konklusies. Dit is ’n basiese, maar effektiewe retoriese tegniek en goeie tentoonstelling van die persona se *sal* of “skerpsinnigheid”. Reëls 1-2 skep byvoorbeeld die indruk dat die spreker die voorraad vir die partytjie sal voorsien, maar in reëls 3-4 (*si tecum attuleris... / cenam*, “as jy ’n maaltyd sal saambring”) word Fabullus verwag om dit te doen. Die frase “Catullus se beursie is propvol...” (*Catulli / plenus sacculus...est*) in reëls 7-8 skep die indruk dat iets soos “geld” of “skatte” gaan volg, maar dan kies die digter *aranearum* (“spinnerakke”). Reël 11 begin deur te sê, “want *ek*[55] sal parfuum gee” (*nam unguentum dabo*), maar Fabullus (en die leser) se antisipasie lei hom in die verkeerde rigting en die sin eindig met “wat die Venusse en Kupidos aan *my meisie*[56] geskenk het” (*quod meae puellae dunarunt Veneres Cupidinesque*).

---

[54] Dit is ook verwarrend om Wiltshire (1977) se konseptualisering van *venustas* nou te gebruik, veral omdat daar veronderstel word dat die voorafbepaalde *urbanitas* dieselfde waardes weerspieël.

[55] Eie beklemtoning.

[56] Eie beklemtoning.

Hierdie voorbeelde van opbou en misleiding het ’n ander funksie as om die leser se aandag te vestig op die spreker se “armoede”. Met die eerste oogopslag maak dit nie sin nie omdat Catullus as lid van die adelstand homself as bankrot uitbeeld. Tog doen hy dit in c.13, asook in c.10 (’n gedig in dieselfde groepering wat vroeër genoem is). Dáár, soos in c.13, dien die fokus op sy geldsake as ’n manier om tekortkominge by ander uit te wys[57]. In die bespreking oor die literêre konteks waarin c.13 geskryf is, is genoem dat Fabullus homself kon genooi het na ’n partytjie. Dis die mening van Nappa (1998:391) en Thomson (1997:242). Thomson voeg hierby dat Fabullus (sopas terug van Spanje) moontlik ’n groot hoeveelheid geld saamgebring het (1997:242). Catullus kon dus die gedig gebruik om Fabullus te terg oor sy voorbarigheid. Ferguson se voorstelling in reël 10 (*seu quid suavius elegantiusve est*, “of iets meer aangenaam en smaakvol”) ondersteun ook so ’n gevolgtrekking (1985:49) – Fabullus bring sy weelde en Catullus spog gevolglik met sy eie. Dit is Catullus se “plig” om Fabullus te help om hierdie geld te spandeer.

So onbenullig soos wat die digter se bydrae *in* die gedig mag voorkom, het sy werklike bydrae volgens hom méér waarde as partytjie voorrade of parfuum: hy bied die gedig self as geskenk. “Onverdunde liefde” (*meros amores*) in reël 9 kan verstaan word as ’n innuendo vir ’n seksuele maat, asook bloot vriendskaplike liefde (Nappa 1998:390). Dit het ook ’n addisionele betekenis: Dettmer, na aanleiding van Marcovich, voer aan dat “onverdunde liefde” ook ’n verwysing kan wees na die lees van gedigte ná ete (1986:87; ook Nappa 1998:390). ’n Belangrike begronding van hierdie argument is die ooreenstemming van reël 9 in c.13 met reëls 10-11 in c.12. Beide word gegee ná die wending in die middel van die gedig en beide gebruik ’n werkwoord van “aanvaarding” of “oordrag” (*expecta* of “verwag” in c.12; *accipies* of “ontvang” in c.13). Die voorwerp wat oorgedra word? Drie honderd hendekasillabes in c.12 en, volgens Dettmer (en Marcovich), die lees van Aleksandryne liefdespoësie in c.13 (Dettmer 1986:88).

[57] In c.10.24-29 word die spreker duidelik uitgevang deur Varus se meisie, terwyl hy spog oor sy niebestaande draagstoel-draers (reël 16). Dit stel sy armoede ten toon, maar hy gebruik dit om die meisie as *insulsa* (reël 33) te bestempel. In die konteks van c.10 sou dit as “taktloos” vertaal kon word.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Catullus is dus ’n fasiliteerder. Sou Fabullus ’n gebrek aan goeie geselskap hê, is Catullus daar om dit te verskaf. Indien hy plek nodig het vir sy kos, meisie, wyn of grappe sal Catullus voorsien. Catullus se *puella* vind ook ’n plek waar sy haar parfuum kan kom ten toon stel (tot sy voordeel). Hy self is maar meestal die handelaar van abstraksies (*meros amores* en liefdespoësie) en ’n goeie atmosfeer (*cenabis bena, mi Fabulle, apud me*, reël 1). Hy skep met c.13 die vakuum wat Fabullus met sy nuutverworwe rykdom en Catullus se *puella* met haar reuksalf moet kom vul. Dit maak nie saak dat Catullus geen stoflike voorsiening maak nie, want, deur die gedig te skryf, het hy ’n funksie gegee vir die (andersins nuttelose) materiële besittings van Fabullus. Met die besef van hierdie bedrog sien die leser egter tot hoe ’n mate Fabullus ingeloop word. Catullus se enigste bydrae was duidelik net om woorde (nogtans op ’n uitstekende manier) aanmekaar te string. As die punt van *salsus* is om “uit te vang” en om dit boonop op ’n briljante manier te doen, is c.13 die apogee daarvan.

Krostenko beskryf *venustas* as “erotic artfulness” na aanleiding van Catullus se gebruik in sy gedigte (2001b:240, aangehaal in Hansen 2007:218). ’n Analise van c.13 ondersteun hierdie beskrywing. Daar sal aangedui word hoe die digter selfs die verleidelikheid van Fabullus afspeel teen dié van die gasheer se *puella*. In c.13 verskyn vorms van *venustus* twee maal: in reël 6 (*haec si, inquam, attuleris, venuste noster*) en in reël 12 (*donarunt Veneres Cupidinesque*). In die eerste instansie word *venustus* as vokatief gebruik (*venuste*, “Verleier”) om toegeneë na Fabullus te verwys. Vir die digter om Fabullus te paai deur te verwys na sy “verleidende” eienskappe sal hy ’n behoefte daarvoor moet skep. Wat Catullus tot dusver (dit is, reëls 1-6) aanbied, is ’n plek vir Fabullus en die *candida puella* om hulself te kom geniet. Daar word nie verder uitgebrei oor wat presies by die *convivium* gaan gebeur nie. Fabullus gaan vermoedelik *meros amores* ontvang (’n seksuele maat is ’n moontlike bedoeling hier). Nappa waarsku dat die seksualiteit van c.13 nie oorbeklemtoon moet word nie en hy is korrek – dit beperk moontlike alternatiewe interpretasies. Tog onderbeklemtoon hy dit ook nie. Woorde soos “liefde(s)” (*amores*), “parfuum” (*unguentum*) en “neus” (*nasum*, reël 14) wat soveel klem lê op sensoriese ervaring, het almal seksuele konnotasies (1998:390). Die klein hoeveelheid gaste is ook belangrik omdat dit die geleentheid meer intiem maak.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Die tweede instansie van ’n vorm van die woord *venustus* is in reël 12. Twee gode wat uitermate simbolies is van seksuele liefde word genoem in die gedig: Kupido(s) en Venus(se). Verwysing na dié gode (boonop in die meervoud) plaas die gedig in die sfeer van intense erotiek en bepaal die atmosfeer van die ete. Die *verwagting venustus* bevat ook die naam van die godin van skoonheid en liefde, Venus. In reël 6 word Fabullus genoem *venuste*, met ander woorde, hy is waarskynlik geag as ’n man wat veral seksueel aanloklik was. Catullus se *puella* ontvang egter haar “parfuum” direk van Venusse en Kupidos (let weer op die intensiverende effek van die meervoud). In teenstelling met Fabullus is die seksuele aanloklikheid van Catullus se meisie sensories[58]. Dit is moontlik dat hierdie spogtery met Catullus se *puella* bloot ligte jaloesie is, maar dit kan ook dien as ’n lokaas vir Fabullus. Teen die einde van die gedig sou Fabullus geen twyfel gehad het oor die seksuele moontlikhede wat veronderstel word sou hy die partytjie bywoon nie. Die epiteton *venuste* sou hom nie skok nie, maar hom eerder lok om Catullus se *puella* te wil ruik. C.13 is ’n voorbeeld van veral die seksuele aspek van *venustas*. Dit moet onthou word dat *venustas* ’n vertoning is. Die digter se afspeling van die seksuele verleidelikheid van Fabullus teenoor die godgegewe verleidelikheid van Catullus se *puella* hoef nie noodwendig tot seks te lei nie. Soos wat die spreker die “parfuum” van sy *puella* veronderstel as sy eie, is hy op ’n manier besig om met háár te pronk. Dit is dus nie seks wat die punt is van om *venustus* te wees nie, maar eerder die beeld van seksualiteit wat daarin opgesluit is. Die partytjie kon lei tot seks, maar dit is hoegenaamd nie ’n vereiste vir elke *hospes urbanus* se *convivium* nie. Dit is onderhewig aan die vertoning en die vertoning is wat Fabullus interesseer en aantrek.

4.4.4. Ander toepassings

’n Gedig wat in terme van plasing en tema naby aan c.13 is, is c.12 (Dettmer 1986). Laasgenoemde gedig benader die tentoonstelling van die *salsus* en *venustus verwagtings* van die *hospes urbanus* op ’n ander manier – inderdaad op die inverse manier. Die tema van c.12 is naby aan dié van c.13 omdat dit verbind word aan die *convivium*. Waar Fabullus iets moet bring (c.13.3-5), neem Asinius iets (’n *lintea*,

---

[58] Ferguson stel voor dat Lesbia se natuurlike, liggaamlike reuk ook die *unguentum* kon wees (1985:49).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

"servet") van Catullus weg (c.12.2-3). Waar c.13 vóór 'n *convivium* plaasvind, geskied c.12 daarná. Waar die spreker probeer om die aangesprokene in c.13 te lok (soos aangedui in die vorige bespreking), word Asinius berispe vir sy anti-*urbanus* gedrag. Maar hoe misluk Asinius as (1) *salsus* of (2) *venustus*?

Marrucine Asini, manu sinistra
non belle uteris: in ioco atque vino
tollis lintea neglegentiorum.
hoc salsum esse putas? fugit te, inepte;
quamvis sordida res et invenusta est.
non credis mihi? crede Pollioni
fratri, qui tua furta vel talento
mutari velit: est enim leporum
differtus puer ac facetiarum.
quare aut hendecasyllabos trecentos
expecta, aut mihi linteum remitte,
quod me non movet aestimatione,
verum est mnemosynum mei sodalis.
nam sudaria Saetaba ex Hibernis
miserunt mihi muneri Fabullus
et Veranius; haec amem necesse est
ut Veraniolum meum et Fabullum.

Catullus 12

Asinius Marrucinus, jy gebruik jou linkerhand
nie bekoorlik nie: tydens grap en wyn
dra jy die servette van die onoplettendes weg.
Dink jy dit is skerp? Voertsek, Onnosel;
dis 'n uiters vieslike en lelike ding.
Glo jy my nie? Glo vir Pollio,
jou broer, wat jou diefstalle met selfs 'n talent
wil regstel: want hy, met sy sjarme
en sy pittighede, is 'n uitsonderlike jongman.
Dus kan jy óf 300 hendekasillabes
verwag, óf die servet teruggee vir my;

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

dit pla my nie hoeveel dit werd is nie,
dis eintlik ’n aandenking van my vriende.
Want Fabullus en Veranius het servette
van Saetabis uit Iberië vir my as geskenk
gestuur; dis dus nodig dat ek dit liefhet
soos vir my Veranius en Fabullus.

Die spreker is nie beïndruk met Asinius se interpretasie van gedrag wat as *salsus* beskryf kan word nie: “Dink jy dit is skerp? Voertsek, Onnosel” (*hoc salsum esse putas? Fugit te, inepte*, reël 4). Dit is redelik eenvoudig om te sien hoekom Catullus nie Asinius se gedrag snaaks vind nie. Volgens hom (Catullus) het Asinius sy diefstal as ’n poets gesien wat Catullus nou moet waardeer as *salsus*. As Catullus se suksesvolle poets op Fabullus in c.13 enige indikasie is, is Asinius se probeerslag[59] definitief ’n mislukking. Catullus kon nie die voorraad vir die *convivium* in c.13 “vergoed” nie, maar hy het ’n lokaal voorsien, ’n uitnodiging gestuur, die moontlikheid van seks voorgestel en ’n gedig as die epitoom van wat *salsus* is, geskep. Al wat Asinius doen is om die servet te neem sonder enige “vergoeding” en hom boonop te verkneukel oor sy mislukte poets. Vir die spreker van c.12 is dit nie ’n grap nie.

In reël 5 kla die spreker: “dis ’n uiters vieslike en lelike ding” (*quamvis sordida res et invenusta est*). Hy verwys hier na Asinius se diefstal van die servet. Die woord *invenusta* is belangrik omdat dit die teenoorgestelde van *venustus* is. Die woord *venustus* word beskryf as “erotic artfulness” (Krostenko 2001b:240, aangehaal in Hansen 2007:218). Asinius se poets moet dus as a- of anti-seksueel, asook ongekunsteld of as die wegneem van kunstigheid aangedui word. Die erotiek van die gedig is minder belangrik omdat daar nie meisies genoem word soos in c.13 nie. In dié gedig is die spreker meer gefokus op skoonheid[60], sowel as vriendskap en sosiale

[59] Indien dit ooit ’n probeerslag tot *sal* was. Asinius kon die servet bloot per ongeluk geneem het. Dit maak nie meer saak nie, want Catullus het dit reeds interpreteer soos hy wou en die gedig geskryf. Daarteen het Asinius geen verdediging meer nie.

[60] Hou veral die verbintenis tussen *venustus* en Venus, die godin van skoonheid en seksuele liefde in gedagte.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

verhoudings. Die servet is ’n versiering. As dit weggeneem word, word daar van die skoonheid van sy huis weggeneem. Die probleem is egter nie net dat Catullus nie servette gaan hê om uit te stal nie. In reël 12 is dit belangrik vir die digter om te stipuleer dat hy nie die servet soveel waardeer nie. Dit is eerder die bande van vriendskap met Veranius en Fabullus (reël 14) wat deur die servet verteenwoordig word. Wat Asinius steel is nie bloot ’n servet nie, maar ’n herinnering aan Catullus se vriendskappe. Hy is bekommerd vir wanneer Veranius, Fabullus of gaste wat weet van die geskenke daarna sou vra. Die spreker se sterk woorde in reël 5 (*sordida*, *invenusta*) is gekies om die verlies van versiering in sy huis te bekla, maar ook die moontlike verlies van sy goeie reputasie en die werklike verlies van ’n aandenking aan vriendskap te suggereer.

Net omdat c.12 antiteties is tot c.13 beteken dit nie dat die persona nie dieselfde klem op die waardes van *urbanitas* wil lê nie. Die twee gedigte word langs mekaar geplaas sodat die kontras gesien kan word. Deur anti-*urbanitas* gedrag af te keur in c.12 en dit aan te moedig in c.13 kry die digter twee dinge reg wat in die begin van hierdie afdeling genoem is: (1) die “onnosele” gedrag van die *rustici*, en by implikasie Asinius s’n in hierdie instansie, word gemarginaliseer; (2) Asinius se status as mede-aristokraat (hy is tog genooi na een van Catullus se *convivia*) word bevraagteken.

4.4.5. Gevolgtrekking

Die *hospes urbanus* persona raak slegs aan die oppervlakte van die kompleksiteit van *urbanitas*. Die perspektieftotem soos gereflekteer deur hierdie persona onderstreep veral die gelaagdheid van die eise gestel deur die waardesisteem wat met *urbanitas* verbind word. Tog is getoon dat hierdie waardesisteem belangrik was in die sosiale omgewing by die *convivium* in Rome. ’n Gedig oor *urbanitas* sou na aan die hart lê van enige neoteriese digter. Catullus het gewys dat hy beide in beheer was daarvan (c.13), asook bekommerd was dat dit bederf sou word (c.12). Sy eie poging om *salsus* en *venustus* te wees, of eerder, dié van sy virtuele persona, is nietemin geslaagd.

4.5.*Poeta doctus*

Die *poeta doctus* (“geleerde digter”) is ’n vierde persona wat Catullus gebruik. Hoewel Catullus self ’n geleerde digter was, is die *poeta doctus* persona sy

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

idealisering van daardie identiteit. Dit kan voorlopig gedefinieer word as iemand byna obsessief oor die volmaaktheid van gedigte en *ars poetica* ("die kuns van gedigte skryf") in 'n neoteriese raamwerk. Skrywers soos Catullus se werke is aanduidend van hoë literêre standaarde. Die kompleksiteit van die *urbanitas* estetiek wat bespreek is by die *hospes urbanus* persona ondersteun so 'n stelling. *Urbanitas* was egter deel van 'n groter raamwerk. Waar dit insiggewend kan wees oor die sosiale omgewing by die *convivium*, het dit as 'n vereiste van die *poeta doctus* wyer implikasies gehad, naamlik vir die (Hellenisties-geïnspireerde) neoteriese poëtiese ideaal. Die *verwagtings* van die *poeta doctus* persona is (1) *urbanitas*, (2) kreatiwiteit, (3) bondigheid en (4) sofistikasie[61].

4.5.1. *Gedagte* (konteks)

Die *poeta doctus* persona word dalk die beste geïllustreer in die eerste gedig van die versameling. C.1 is 'n bekendmaking van 'n "boekie" van die spreker en terselfdertyd 'n lofdig aan ene Cornelius. Op 'n dieper vlak is die gedig belangrik vir die kommentaar wat dit lewer oor Hellenistiese invloede en Romeinse standaarde vir outeurs[62]:

cui dono lepidum novum libellum
arida modo pumice expolitum?
Corneli, tibi: namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugas
iam tum, cum ausus es unus Italorum
omne aevum tribus explicare cartis
doctis, Iuppiter, et laboriosis.
quare habe tibi quidquid hoc libelli,
qualecumque quod, o patrona virgo,
plus uno maneat perenne saeclo.

---

[61] Die oorvleueling van Romeinse literêre terme kom weereens vorendag. Kreatiwiteit en sofistikasie kan ook vereistes by *urbanitas* wees.

[62] 'n Paar ander gedigte, soos byvoorbeeld c.14, c,16, c.36, c.42, c.49, c.50 en c.95 illustreer een van die perspektiewe wat die *poeta doctus* weerspieël: 'n geneigdheid om direk te verwys na die kuns van skryf en die metapoëtiese rol van 'n skrywer.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Catullus 1

Aan wie gee ek ’n pittige nuwe boekie,
sopas gepoleer met droë puimsteen?
Aan jou, Cornelius: want jy’t gedurig
gedink my nietighede is [darem] iets
selfs toe jý, een Italiër[63], gewaag het
om die ganse geskiedenis in drie boeke te ontvou;
geléérd, liewe Jupiter! en [nog so] móéisaam [ook].
Vat dus vir jou hierdie boekie, as dit iets werd is;
iets wat [hopelik], O Muse Maagd,
voortdurend sal hou vir meer as een generasie.

Daar kan eerstens oor c.1 gesê word dat dit programmaties is (Rauk 1997:319; Thomson 1997:195). Dit beteken dat dit breër funksies het in die versameling; in hierdie instansie, om (1) ’n “pittige nuwe boekie” (*lepidum novum libellum*, reël 1) in te wei en (2) om sekere letterkundige standaarde te bevorder. C.1 is ’n inwydingsgedig, met ander woorde, dit stel iets (in dié geval, ’n boekie) formeel bekend aan ander. In die gedig dra die digter sy nuwe bundel op aan ’n kennis van hom, naamlik Cornelius (Nepos)[64]: “Aan wie gee ek ’n...boekie...? Aan jou, Cornelius” (*cui dono...libellum* / ...? / *Corneli*, *tibi*, reëls 1-3). Die gedig is ook ’n huldiging van Cornelius en die gewaagde hantering van geskiedskrywing[65] in sy *Chronica*: “die ganse geskiedenis in drie boeke” (*omne aevum tribus...cartis*, reël 6). Hierdie huldiging van Cornelius se werk beslaan die eerste sewe reëls van die gedig. Rauk is van mening dat die gedig ’n komplekse grap tussen vriende is (1997:320). Hierdie grap (of “poets”) is belangrik en word later in meer detail bespreek. In die

---

[63] Daar blyk twee moontlike vertalings van dié frase in reëls 5-6. Batstone (1998:126) verbind die *Italorum* (“van die Italiërs”) aan *omne aevum* (met ander woorde, “die ganse geskiedenis van die Italiërs”). Hierdie tesis gaan egter die vertalings van Lee (2008:3) en De Kock (2006:16) volg, wat *Italorum* verbind met *unus* (“een Italiër”). Die uitsondering van Cornelius se burgerskap as Italiër is ’n belangrike kontrastering met sy Hellenistiese voorgangers – ’n kenmerkende doelstelling van die *neoteroi*.

[64] Cornelius Nepos was waarskynlik ’n vriend en kennis van Catullus (Thomson 1997:195).

[65] Dit is gewaagd omdat lang, omvattende werke nie juis meer in die mode was nie – of ten minste nie vir die *neoteroi* nie.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

laaste drie reëls probeer die digter op ’n “beskeie” manier sy nuwe bundel aanbeveel, waarskynlik met die versweë bedoeling dat dit ook as briljant beskou moet word. Gratwick, in ’n artikel wat ’n prominente manuskrip analiseer, sien ’n moontlike fatalisme in die laaste paar reëls, asof die gedig Catullus se mondelinge testament is (2002:305-308). Hierdie interpretasie (indien korrek) sou noodwendig ’n effek op die geheel van die gedig hê. Gratwick se alternatiewe lesing word in 4.5.3.2 (Oorreding) bespreek.

Die tweede programmatiese funksie is om ’n sekere gehalte vir die skryf van gedigte te bevorder. Thomson skryf van c.1: “The poem’s programmatic quality is obvious; less obvious is the fact that here C[atullus] *demonstrates* the qualities, or some of them, which he most admired in Greek, and vindicates for Latin, poetry” (1997:195). In die tydperk waarin Catullus geskryf het, was sekere letterkundige waardes verwag van digters. Hierdie waardes is geneem van Griekse, of meer spesifiek, Hellenistiese poësie.

Catullus, sowel as die groep waaraan hy behoort het, het volgens Cicero bekend gestaan as *hoi neoteroi* of *poetae novi* (“nuwe digters”) (Johnson 2007:175). Soos met *urbanitas* kan die omvang van hierdie groep digters en hul waardes nie presies bepaal word nie. Die *neoteroi* (die Griekse benaming) was grotendeels ’n uitspruitsel van Hellenistiese digters, soos byvoorbeeld Callimachus (Feldherr 2007:92). Oor Catullus se Hellenistiese invloede en c.1 skryf Wiseman:

> It was neither accident nor irony that made Catullus dedicate the first volume of his collected poems to the author of a historical work in a Greek genre, with a Greek title, and full of characteristically Greek learning (1985:197).

Die Grieksheid van sy gedigte is nie iets wat Catullus wegsteek nie[66]. Hoewel hy geïnspireer is deur Griekse poësie het Thomson se aanhaling van vroeër probeer wys dat Catullus ook daarop wou verbeter (1997:195). Braund beskryf die verhouding tussen Romeinse en Griekse letterkunde as “a blend of imitation (*imitatio*) and competition (*aemulatio*) (2002:242). By die Grieke was hul letterkundige temas en modelle “organies” en het dit mettertyd vanuit hul kultuur ontwikkel. Vir die

[66] Neem byvoorbeeld Catullus se direkte vertaling van Sappho se 31ste fragment.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Romeine was dit ’n sisteem wat in geheel bestudeer, gemanipuleer of selfs geabstraheer kon word van Griekse letterkunde. Catullus, deur sy vermoë as neoteriese digter om agtertoe te kan kyk, kon die waardes wat hy wou beklemtoon as abstraksies uit Hellenistiese letterkunde neem en inkorporeer in sy gedigte.

Die *poeta doctus* persona is ’n konstruk, met ander woorde, dit is iets wat neoteriese kwaliteite abstrak, maar duidelik kan demonstreer in ’n gedig. Die persona mag dalk soortgelyk wees aan Catullus as historiese, neoteriese digter, maar uiteindelik is dit net die digter se interpretasie en uitbeelding van die neoteriese digter. Die leser sal onthou dat in die bespreking oor die *hospes urbanus* persona die digter beheer oor ’n glipperige konsep soos *urbanitas* kon uitoefen deur daaroor te dig. Dieselfde tegniek geld by die *poeta doctus* persona. Soos by die *hospes urbanus* persona kan die vier *verwagtings* wat geassosieer word met die *poeta doctus* (*urbanitas*, kreatiwiteit, bondigheid, sofistikasie) meer hanteerbaar word.

4.5.2. *Uiting*

In c.1 is daar vier karakters. Die enigste spreker asook die betrokke verteller van die gedig is die *poeta* (waarskynlik Catullus). As tipiese “neoteriese digter” bevorder hy neoteriese waardes en bemoedig hy dit in Cornelius. Cornelius is vanaf reël 3 die direkte aangesprokene. Deur die woorde van die *poeta* word alle nodige inligting gegee oor beide karakters. Die verhouding is vriendelik en komplementerend, maar ook tergend (Rauk 1997:320). Die god Jupiter word genoem in reël 7, maar sy naam word slegs gebruik as ’n uitroep. Die *Patrona Virgo* (“Muse Maagd”, reël 9) is werklik ’n problematiese woord omdat ’n kopiëringsfout vroeg reeds gevind is op die gebruikte manuskrip (Gratwick 2002:305). Indien die konvensionele lesing van die teks aanvaar word, is daar geen verandering in hierdie karakter nie. Indien die argument van Gratwick (wat later bespreek word) korrek is, verander *Patrona Virgo* in die genitief *patrocini* (Gratwick 2002:306). Dit sou die *Patrona Virgo* karakter elimineer en aansienlike veranderings maak aan die huidige interpretasie van die verhouding tussen die *poeta* en Cornelius.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

4.5.3. *Uitdrukking* (persona)

4.5.3.1. *Verwagtings*

Ferguson noem vier algemene eienskappe van c.1: (1) “It is agreeable, warm-hearted, human”, (2) “it is original”, (3) “it is concise, on a small scale” en (4) “it is highly polished” (1985:5). Hierdie vier eienskappe verteenwoordig ook belangrike waardes by die *neoteroi*. Catullus as neoteriese digter se lesers se *verwagtings* sou volgens hierdie waardes gestruktureer wees. Die *poeta doctus* persona is wel ’n poëtiese konstruk, maar die *poeta* van c.1 is ook ’n voorstander van dié waardes. In hierdie bespreking word Ferguson se eienskappe vereenvoudig tot die volgende *verwagtings*: (1) *urbanitas*, (2) kreatiwiteit, (3) bondigheid en (4) sofistikasie.

Urbanitas is bespreek in die sosiale konteks van die *convivium* by die hantering van die *hospes urbanus* persona. Dit volg dan dat die *verwagtings* wat dáár genoem is (*salsus* en *venustus*) ook nou van toepassing is op c.1. Hierdie gedig, wat nader is aan metapoësie as aan kos, drank en parfuum, pas *urbanitas* aan vir die geleentheid. *Sal* of “skerpsinnigheid” en die poets wat moontlik daarmee saamgaan is ’n belangrike deel van die gedig, soos ’n artikel van Rauk sal aandui. *Venustus* (“verleidelikheid”), voorheen beskryf as ’n vertoning van skoonheid en seks (na aanleiding van Venus, die godin van skoonheid en liefde), sluit ook tot ’n mindere mate aan by Rauk se argument.

Kreatiwiteit is ’n *verwagting* omdat oorspronklikheid ’n kernaspek is van goeie poësie, maar veral by die *neoteroi*. Hulle was skrywers op die voorgrond van letterkunde. Cicero as geweldige invloedryke skrywer kon self nie byhou met die nuwe digters en die rigtings waarin hulle begin beweeg het nie (Rauk 1997:322; Johnson 2007:175). Tradisievaste Romeine het ’n waardering gehad vir tradisionele tekste, iets waarmee hulle vertroud kon wees. ’n Digter soos Catullus het, byvoorbeeld, Hellenistiese gegewens geabsorbeer en op oorspronklike maniere gerangskik (Braund 2002:251-252). Gratwick (2002) se lesing van c.1 heg ook ’n verrassende interpretasie aan dié inwydingsgedig.

’n Belangrike eienskap van neoteriese poësie is bondigheid. Dit word ook geag as ’n *verwagting* te danke aan Hellenistiese, en later Romeinse digters wat gevoel het dat

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

die eposse van Homeros, byvoorbeeld, vervelig en langdradig was (Braund 2002:250). ’n Beknopte, inhoudryke stelling was vir die *neoteroi* aansienlik meer werd as ’n uitgebreide beskrywing. C.1 as ’n liriese gedig stem ook ooreen met hierdie neoteriese waarde, veral nadat Batstone (1998:132) se interpretasie van die woord *arida* in ag geneem word.

Sofistikasie sal die finale *verwagting* wees wat geassosieer word met die *poeta doctus* persona. Odendal en Gouws beskryf die woord “sofistikasie” as “kennis van ingewikkelde sake deur opleiding en ondervinding[67]” (2005:1060). Die bespreking van die *verwagting* dat die *poeta doctus* persona gesofistikeerd is, sal dus ’n waardering vir geleerdheid en hardwerkendheid aandui.

4.5.3.2. Oorreding

Die “skerpsinnigheid” van c.1 kan onmiddellik gesien word in die manier hoe die spreker homself afkraak. Dit word veral weerspieël in die beskrywing van sy “pittige nuwe boekie” (*lepidum* wat as “pittig” vertaal kan word) as “nietighede” (*nugas*, reël 4) en wanneer hy die waarde van die boekie afwys: “...hierdie boekie, as dit iets werd is” (*quidquid hoc libelli* / *qualecumque*, reëls 8-9). In teenstelling met Cornelius se drie boeke oor die “ganse geskiedenis” blyk Catullus se klein bundel onbenullig te wees. Hierdie valse beskeidenheid sou gewoonlik dien om juis Catullus se superioriteit te beklemtoon (Davis 2002:112)[68]. Rauk glo egter dat die leser, en nie regtig Cornelius nie, die teiken van ’n poets is.

Rauk fokus daarop om te wys hoe Catullus spot met die manier hoe sy en Cornelius se werk deur ander gesien word. Rauk erken ook die veronderstelling dat Cornelius se geskiedenis (die *Chronica*) geprys word in c.1 vir die tipiese neoteriese eienskappe:

> Catullus is in fact praising the small size of the Chronica in lines 6-7, and uses the terms *doctus* and *laboriosus* without any hint of irony, because Nepos' history embodied the same sophisticated ideals of *doctrina* and *labor* that were claimed by neoteric poets (1997:322)

---

[67] Vir die doeleindes van hierdie gesprek kan “ondervinding” eerder as “moeite” of “hardwerkendheid” geneem word.

[68] ’n Soortgelyke tegniek word byvoorbeeld uitgevoer in c.49 met Catullus se betwisbare “lof” van Cicero.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Tog dui Rauk ook op moontlike ligte kritiek in reël 6: "...*tribus cartis*, when juxtaposed to *omne aevum*, is rather deflating and would only seem to reinforce the tone of mock pomposity..." (Rauk 1997:322). Sy oplossing vir hierdie teenstrydige interpretasies van Catullus se bedoeling is om beide juis toe te skryf aan Catullus. Hy postuleer dat die digter van die leser verwag om 'n manifes van die *neoteroi* te soek in c.1 (Rauk 1997:323-325). As dit waar is, dui dit op 'n tipe poets wat gebak word op die leser omdat hy die lesing antisipeer. Daarby kan dit gesê word dat die gedig terselfdertyd ook 'n manifes kon wees van Hellenistiese waardes (met 'n neoteriese benadering).

Urbanitas vereis as gevolg van *venustas* 'n "verleidelike" of "aantreklike" vertoning in die gedig. Die poets in die vorige paragraaf is wel 'n voorbeeld van 'n elegante strik. Die spreker se beskeidenheid is vandag nog effens kripties, wat soortgelyk is aan 'n tipe vertoning. In terme van seksuele verleidelikheid is c.1 nie juis kenmerkend nie, maar in terme van skoonheid (oftewel, poëtiese estetika) slaag dit. Ferguson gee verskeie voorbeelde van geselstaal in c.1: *lepidum*, *nugas*, *esse aliquid*, *habe tibi*, *quidquid hoc*, *qualecumque* en weereens die verkleiningsvorme van *libellum* kan alles geag word as woorde wat die gedig eenvoudig en gemaklik laat voorkom (Ferguson 1985:6). Ferguson gaan verder deur te verwys na 'n rymskema ("*-um*" in reëls 1-2, "-*as*" in reëls 3-4, "*-is*" in reëls 6-7 en "*-o*" in reëls 9-10) wat die gedig se standvastigheid en die digter se sweet agter die konstruksie sonder twyfel aandui. Ferguson se eie woorde som die gedig miskien die beste op: "The total result is typical of Catullus, a seemingly artless, spontaneous, light effusion, which is in fact carefully thought out and seriously constructed" (1985:7). Die voorkoms van die gedig is elegant en aantreklik en die vertoning des te meer oortuigend.

Die kreatiwiteit van Catullus as digter moet bepaal word deur sy werk met ander voorbeelde van Hellenistiese of neoteriese poësie te vergelyk. Die kreatiwiteit van die *poeta doctus* persona – as 'n waarde wat geneem is van Hellenistiese poësie, geabstraheer is en gemaklik geïnkorporeer word in c.1 – is makliker om uit te lig. Wanneer daar na die gedig self gekyk word, is die eerste opvallende woord in hierdie verband *novum* in reël 1. Simpson vertaal *novum* eerstens as "nuut" en tweedens as "vars" (1991:149). Die "boekie" van Catullus is dus "nuutgeskryf", maar dit kan ook

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

as "oorspronklik" geïnterpreteer word. Net so word Cornelius se geskiedenisboek deur Catullus gehuldig in reëls 5-7 omdat dit 'n verkorte, maar omvattende geskiedenis is. Ferguson merk goed op dat Livius se *Ab Urbe Condita* (wat bestaan het uit 142 boeke) aansienlik langer is as Cornelius se "drie boeke" (1985:5). Hierdie eienskap van bondigheid, wat binnekort in meer detail bespreek gaan word, is een van die redes hoekom Cicero die *neoteroi* so verag het. Dit sou volgens hom nie die nodige respek toon vir langer, uitgebreide Latynse werke soos dié van Ennius nie (Fredericksmeyer 1973:272). Laastens kan die spreker se wens dat die gedig "langdurig" (*perenne*) moet uithou ook beteken dat hy dit as goed genoeg geag het om die toets van die tyd te deurstaan.

Gratwick bied 'n alternatiewe lesing van c.1. Indien hy korrek is sou c.1 'n merkwaardige oorspronklike funksie hê. Gedeeltes van Gratwick se interpretasie is reeds gegee in die konteks bespreking. Dit steun op 'n alternatiewe lesing van reël 9 in die gedig. Waar die reël vandag gegee word as *qualecumque quod, <o> patrona virgo* ("... as dit iets werd is; iets wat [hopelik], O Muse Maagd...") is die invoeging van "*o*", om 'n metriese komplikasie te oorkom in die manuskrip, problematies (Thomson 1997:198). Die huidige vorm van die teks is 'n voorstelling uit die 15de eeu en is volgens Gratwick nie oortuigend nie (2002:305). Gratwick bied dus die volgende alternatief: *qualecumque <ali>quid. patro<ci>ni ergo* ("...something for what it is worth. In witness of your advocacy..."[69]; 2002:306). Indien waar, brei dit die verhouding tussen die spreker en Cornelius drasties uit. In Gratwick se weergawe maak die laaste reëls 'n "beskermheer" (*patronus*) van Cornelius en onderskik dit Catullus aan sy weldadigheid. Gratwick skryf:

> Poem 1, then, is an external seal...[T]here is a certain sombre note to this, because, however lightly and wittily put, the poem amounts to a nuncupative will. Catullus was setting his affairs in order, and though we do not know the details, he does not seem to have survived to middle age. Cornelius Nepos, though considerably his senior, certainly long outlived him... (2002:307-308)

Wat Gratwick se lesing (en indien waar, die digter se tegniek) geweldig oorspronklik maak is dat c.1 dan funksioneer as 'n inwydingsgedig, maar ook 'n mondelingse

[69] Gratwick (2002) se vertaling word gegee om so naby as moontlik aan sy oorspronklike bedoeling te bly.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

testament. Die implikasies hiervan kan sekerlik by ’n ander geleentheid verder bestudeer word.

Kortheid of bondigheid is die derde *verwagting* wat deel uitmaak van die *poeta doctus* persona. Gewoonlik word die bondigheid van neoteriese werke geassosieer met die *epyllion*[70] – soos c.64 wat ’n “kort” 408 reël epos is – maar hier sal aangedui word hoe Catullus dieselfde onversierde, spitsgedrewe kwaliteit aan ’n (veel korter) liriese gedig verleen. C.1 is een van die polimetriese gedigte, met ander woorde, dit is aansienlik korter as die langer c.61-68. Tog stem c.1 ooreen met, byvoorbeeld, die *epyllion* c.64 omdat beide die Hellenistiese waarde van bondigheid ten toon stel. Cornelius se *Chronica* in c.1 bestaan uit drie boekrolle en, soos voorheen aangedui, is daar rede om te dink dat Catullus hom geprys het hiervoor. Catullus het dit waardeer vir wat dit was: ’n beknopte geskiedenis. C.1 en Cornelius se *Chronica* was beide kort in terme van die genres waarin hulle geskryf is.

In veral c.1 is die bondigheid fynbedag. Die eerste voorbeeld is die gebruik van die verkleiningsvorm *libellum* (reël 1 en 8). Dit ondersteun die *verwagting* van bondigheid, nie in terme van hoe kort die woord is nie, maar deur te verwys na die fisiese versameling van Catullus se gedigte (Ferguson 1985:5). Die digter se verwysing na sy boek as “nietighede” (*nugas)*, Cornelius as “een Italiër” (*unus Italorum*) en sy geskiedenis as geskryf “in drie boeke” (*tribus cartis)* probeer die “verkorte” en “eenvoudige” kontrasteer met die “uitgebreide” en “komplekse” (Thomson 1997:196; Ferguson 1985:5). Let ook op dat die bondigheid van Cornelius se werk aandag geniet as gevolg van die plasing in die middel van die gedig (reëls 5-6).

Catullus se “pittige klein boekie” is “gepoleer met droë puimsteen” (*arida modo pumice expolitum*, reël 2). Let veral op die betekenis van die woord *arida*. ’n Eenvoudige vertaling is “droog”. Batstone (1998) wy ’n artikel aan hierdie woord omdat die betekenis nie onmiddellik duidelik in die gedig is nie. Hy merk op dat die *Oxford Latin Dictionary* die woord definieer as “lacking embellishment, austere, dry”

---

[70] Hierdie negentiende eeuse woord beteken “kort epos” en word gebruik om die bondige eposse van Helleniste soos Callimachus te klassifiseer.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

wat dit problematies maak om Catullus se neoteriese ideale onmiddellik raak te sien. ’n Verdere komplikasie is dat ’n antieke bron, die *Rhetorica ad Herennium*, ook hierdie interpretasie van die woord ondersteun (1998:126). Catullus se poësie kom dalk “austere” voor, maar dit bevat dan juis ook (subtiele) “embellishments”[71]. ’n Uitstekende voorbeeld hiervan is die *iam tum cum* in reël 5 wat drie kort woorde is. Dit is oënskynlik net ’n eenvoudige speling met klank en interne rym totdat die leser besef dat Cornelius ook drie kort boeke geskryf het.

Deur te kyk na ander gebruike van die woord *arida* by byvoorbeeld Cicero dui Batstone aan hoe die woord meer komplekse betekenisse kan hê en nie net ’n onnodige versiering is nie (1998:127, 131). In c.1 word dit geneem van die forensiese sfeer van die forum, volgens Batstone, om ’n merkbare funksie in die gedig te verrig:

> Catullus' dry pumice refers to the virtues and the associations of the *aridum genus dicendi* [“droë vorm van taal”], to the avoidance of unnecessary ornament or any other excess or error, and to the restraint that appeared most often in a poetic preference for the diminutive and learned and an aversion for the grand and popular (1998:132).

Die gebruik van *iam tum cum*, is nie funksieloos nie. Dit dra beslis by tot die lees van die gedig in terme van klank, maar ook om die betekenis van die woorde binne-in die gedig te beklemtoon. Die gebruik van die woord *arida* versterk dus die *verwagting* van bondigheid omdat dit ’n eienskap is van Catullus se eie boekie.

Sofistikasie is stellig die belangrikste *verwagting* wat geassosieer word met die *poeta doctus* persona. Dit lê klem op die geleerdheid en hardwerkendheid wat noodsaaklik is vir goeie neoteriese werke. Catullus se waardering vir Cornelius se *Chronica* word aangedui in c.1, maar is ook reeds verdedig deur die loop van hierdie afdeling. *Doctis, Iuppiter, et laboriosis* (“geléérd, liewe Jupiter! en...móéisaam...”) roep die spreker uit in reël 7 van c.1. Die plasing van hierdie woorde in reël 7 is belangrik. Dit is naby aan die middel van die gedig, maar dit is ook die laaste reël waarin die spreker verwys na Cornelius se werk (daarna bemark hy weer sy eie boekie). Die bedoeling is waarskynlik dat dit opsommend is, dat dit Catullus se laaste kommentaar daaroor moet wees voordat hy aanbeweeg. Die bepalende eienskappe van daardie werk, maar

---

[71] Dit is byvoorbeel ook ’n voorbeeld van *venustas*.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

ook neoteriese werke in die algemeen (soos weergegee deur Catullus), word uitgesonder.

Omdat die naam van die *poeta doctus* persona die byvoeglike naamwoord *doctus* ("geleerd") bevat, is dit duidelik ’n belangrike aspek daarvan. Die *neoteroi* was intelligent en belese (Feldherr 2007:93). Romeinse mans, veral lede van die adelstand soos Catullus, het ’n goeie opvoeding ontvang. Daar was van hulle verwag om die Griekse letterkunde te ken. Die geleerde Romeine was ook deel van ’n eksklusiewe groep. Braund gebruik die goeie voorbeeld van c.84 (die spot van Arrius) om die uitsluiting van indiwidue met enige opmerkbare defekte te illustreer (2002:40-41). In c.10 is die spreker se irritasie met Varus se meisie duidelik omdat sy (bewustelik al dan nie) hom as geleerde en gesofistikeerde man uitoorlê het.

Om op die spits te kon bly moes skrywers ’n hoë standaard handhaaf en die spreker in c.1 beklemtoon dit ook. Die verskil tussen Cornelius se *Chronica* en ander werke is die kortheid daarvan. Dit is oorspronklik omdat dit so bondig is en vermoedelik soveel inhoud bevat. Wat dit ook beteken is dat Cornelius kon regkry wat die Griekse digters voor hom nie kon regkry nie (die geskiedenis van die wêreld opsom in drie boeke). Hierdie onderneming van Cornelius het geslaag, waarskynlik volgens Catullus, as gevolg van die moeite wat hy ingesit het. Boonop het hy dit as "een Italianer" (*unus Italorum*) reggekry (teenoor "een Griek"), wat die daad net soveel meer indrukwekkend maak. Dit is wat bedoel word met die woord *laboriosis* ("moeisaam"). Die betekenis van "gepoleer" (*expolitum*, reël 2) impliseer letterlik dat ’n "kunswerk" (*artificium*) goed afgeskaaf is deur, byvoorbeeld, ’n houtwerker. Dit dra ook oor na die metaforiese betekenis, wat ’n geduldige outeur met ’n doelgerigte, fynbedagte teks veronderstel. Naas die ander *verwagtings* is die intellektuele vernuf en moeite waarmee Cornelius (en Catullus, natuurlik) sy gedigte vervaardig die mees opvallende indruk wat hy wil laat by die leser.

Watookal as "intelligent", "geleerd" of *salsus* aangedui kan word in c.1 is miskien te subjektief, hoewel die poets wat in die bespreking van die konteks genoem is ’n goeie voorbeeld kon wees. Boonop is dit belangrik om die verband tussen die *poeta doctus* persona en die werklike digter te onthou. Dit kan veral kompleks raak by ’n gedig

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

soos c.1 wanneer daar verwys word na ’n werklike boek (die *Chronica*), ’n werklike indiwidu (Cornelius Nepos) en ’n historiese groep (die *neoteroi*) terwyl neoteriese waardes (*lepidum*, *arida*, *expolitum*, *doctis*, *laboriosis* ensovoorts) as abstraksies geïnkorporeer word.

4.5.4. Ander toepassings

C.1, omdat dit in die begin van Catullus se versameling verskyn, is waarskynlik die beste voorbeeld van waar die *poeta doctus* persona voorgestel word. Catullus is geneig om sy waardes aan die leser bekend te stel deur te sê wat dit *is* en wat dit *nie* is nie. Die kontrastering van c.13 met c.12 in die vorige afdeling is ’n voorbeeld hiervan. C.22 is ’n gedig wat illustreer wat ’n *poeta doctus* persona nie is nie deur ’n karakter, Suffenus, uit te sonder. Die vier *verwagtings* wat belangrik is by die *poeta doctus* persona, (1) *urbanitas*, (2) kreatiwiteit, (3) bondigheid en (4) sofistikasie, is weer ter sprake:

Suffenus iste, Vare, quem probe nosti,
homo est venustus et dicax et urbanus,
idemque longe plurimos facit versus.
puto esse ego illi milia aut decem aut plura
perscripta, nec sic ut fit in palimpsesto
relata: cartae regiae novae libri,
novi umbilici, lora rubra, membranae,
derecta plumbo et pumice omnia aequata.
haec cum legas tu, bellus ille et urbanus
Suffenus unus caprimulgus aut fossor
rursus videtur: tantum abhorret ac mutat.
hoc quid putemus esse? qui modo scurra
aut siquid hac re scitius videbatur,
idem inficeto est inficetior rure,
simul poemata attigit, neque idem umquam
aeque est beatus ac poema cum scribit:
tam gaudet in se tamque se ipse miratur.
nimirum idem omnes fallimur, neque est quisquam
quem non in aliqua re videre Suffenum

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

possis. suus cuique attributus est error;
sed non videmus manticae quod in tergo est.

Catullus 22

Daardie Suffenus van jou, Varus, wat jy so goed ken
is ’n aantreklike, skerp en wellewende man,
en hy skryf ook meer verse as al die ander.
Ek dink dis ’n duisend of tien of meer wat
uitgeskryf is, en dis nie soos gewoonlik op gebruikte palimpseste
geskryf nie: nee, op koninklike papirus, in nuwe boeke,
met nuwe spille, rooi linte en omhulsels,
met lood gelyn en alles met puimsteen platgemaak.
Wanneer jy dit lees, blyk daardie sjarmante en wellewende
Suffenus ’n plaasjapie of slootgrawer
te wees: hy is deurmekaar, hy verander.
Wat moet ons hiervan dink? Die een wat sopas as ’n vrygees
of selfs iets meer geniaal as dit voorgekom het,
dieselfde man is lomp, lomper as die plaas
sodra hy raak aan komposisies; en tog is hy nooit
so vrolik soos wanneer hy ’n gedig skryf nie:
hy is so in sy skik en beïndruk met homself.
Ons fouteer verseker ook so, en daar is nie iemand
wat nie op ’n manier soos Suffenus
kan lyk nie. Elkeen sit met sy eie tekortkoming;
maar ons sien nie die rugsak wat op die rug is nie.

Dit kom nie voor asof Catullus ’n probleem het met Suffenus in die eerste twee reëls van c.22 nie: “Daardie Suffenus van jou, Varus, wat jy so goed ken is ’n aantreklike[72], skerp en wellewende man” (*Suffenus iste, Vare, quem probe nosti / homo est venustus et dicax et urbanus*). Soos wat die gedig ontwikkel kom Suffenus se foute vorendag. In terme van *urbanitas* word die indruk geskep dat Suffenus “stedelik” was as persoon, maar nie as digter nie. Hy ly eerstens aan ’n gebrek aan *sal* (“skerpsinnigheid”), maar soos Asinius (c.12) het hy vertroue in sy eie werk gehad:

[72] *Venustus* kan nie in hierdie aseksuele gedig juis as “verleidelik” soos in c.13 vertaal word nie.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

"Hy is so in sy skik en beïndruk met homself" (*tam gaudet in se tamque se ipse miratur*, reël 17). As *venustus* (hier: "aantreklike") digter vaar hy selfs slegter. Die *urbanitas* verdwyn sodra Catullus sy gedig probeer lees: "wanneer jy dit lees...blyk Suffenus 'n plaasjapie of slootgrawer te wees" (*haec cum legas tu... / Suffenus unus caprimulgus aut fossor / rursus videtur*).

Die sterkste aanval op Suffenus se kreatiwiteit is in reëls 5-8. Hier stel Catullus basies Suffenus se gebruik van deftige skryfmateriaal teenoor sy eie (en ander digters) se gewoonte om gewone "palimpseste" (*palimpsesto*) te gebruik. Catullus skep 'n beeld van Suffenus as 'n cliché skrywer wat staatmaak op oppervlakkige konvensies om die kwaliteit van sy poësie te verbeter. In daardie verband kan hy nie regtig as 'n oorspronklike, kreatiewe digter geag word nie.

'n Bondige digter is Suffenus nie. Niks word meer mee gespot as sy se logomaniese verse nie: "hy skryf meer verse as al die ander. Ek dink dis 'n duisend of tien of meer wat uitgeskryf is..." (*...longe plurimos facit versus. / puto esse ego illi milia aut decem aut plura / perscripta...*, reëls 3-5). Dat Suffenus se hoeveelheid verse op hierdie oënskynlike beïndrukte manier genoem word, is kenmerkend van Catullus se sarkastiese humor.

Die sofistikasie van Suffenus, met ander woorde, sy geleerdheid en hardwerkendheid ontvang dalk minder kritiek. Onthou dat die spreker (ten minste) voorgee dat hy geskok is deur die lae gehalte van Suffenus se verse. Met ander woorde, Catullus het dalk meer verwag. Die eerste twee reëls waar hy Suffenus se goeie kwaliteite beskryf kom opreg voor. Hy vra in reël 12: "Wat moet ons hiervan dink?" (*hoc quid putemus esse*?), asof hy voel dat Suffenus se reputasie gered kan word. As 'n lid van die adelstand het hy ook waarskynlik 'n goeie opleiding ontvang en sy oorproduktiwiteit is dalk 'n aanduiding van ongefokusde hardwerkendheid en gebrek aan oordeelsvermoë. Hierdie paradoks het dalk die digter gelei om sy kritiek te temper in die slot van c.22: die filosofiese "ons fouteer verseker ook so" (*nimirum idem omnes fallimur*, reël 18), na aanleiding van Suffenus se selftevredenheid in reël 17, beklemtoon dat selftevredenheid en verwaandheid dodelik is vir 'n digter – enige digter, of hy 'n *poeta doctus* is, of nie.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

4.5.5. Gevolgtrekking

Die *poeta doctus* persona, soos die *hospes urbanus*, word gemodelleer na die Romeinse literêre omgewing. Die *verwagtings* wat met beide geassosieer word, is soortgelyk aan die werklike vereistes wat deur die leserskultuur van die tyd vereis is. Die *poeta doctus* met die *verwagtings* van urbanitas, kreatiwiteit, bondigheid en sofistikasie het ontstaan as gevolg van soms oorweldigende historiese invloede wat teengestaan moes word, maar ook as gevolg van geweldige druk in Catullus se eie gemeenskap. Die perspektieftotem soos vergestalt in die *poeta doctus* lewer implisiete kommentaar op die oorweldigende eise gestel aan die *neoteroi*. Vandaar kom so 'n fynbedagte projeksie van wat van die perfekte neoteriese digter verwag word.

4.6. *Fabulator*

Die *fabulator* persona is, soos die woord vertaal kan word, 'n "storieverteller". Die persona kan veronderstel word om op te tree in epiese *collages* van metamorfose en godsdiens (c.63) tot liefde en mitologie (c.64), maar ook korter gedigte. Die *fabulator* persona se eerste funksie is om aandag te rig op die karakters van die narratief en daarna om die leser mee te voer na die vreemde of verafgeleë ruimtes. Die *verwagtings* van die *fabulator* is 'n (1) voorgee van onbetrokkenheid, asook (2) verbeeldingrykheid.

4.6.1. *Gedagte* (konteks)

C.4 is 'n ode aan 'n boot wat voorgedra word deur iemand wat "gaste" aanspreek. Die boot se hele lewensverhaal word weergegee. Hierdie verhaal sal gebruik word om die perspektief wat met die *fabulator* persona geassosieer word, te identifiseer.

phaselus ille, quem videtis, hospites,
ait fuisse navium celerrimus,
neque ullius natantis impetum trabis
nequisse praeterire, sive palmulis
opus foret volare sive linteo.
et hoc negat minacis Hadriatici
negare litus insulasve Cycladas

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Rhodumque nobilem horridamque Thracia
Propontida trucemve Ponticum sinum,
ubi iste post phaselus antea fuit
comata silva; nam Cytorio in iugo
loquente saepe sibilum edidit coma.
Amastri Pontica et Cytore buxifer,
tibi haec fuisse et esse cognitissima
ait phaselus: ultima ex origine
tuo stetisse dicit in cacumine,
tuo imbuisse palmulas in aequore,
et inde tot per impotentia freta
erum tulisse, laeva sive dextera
vocaret aura, sive utrumque Iuppiter
simul secundus incidisset in pedem;
neque ulla vota litoralibus deis
sibi esse facta, cum veniret a mari
novissime hunc ad usque limpidum lacum.
sed haec prius fuere: nunc recondita
senet quiete seque dedicat tibi,
gemelle Castor et gemelle Castoris.

Catullus 4

Daardie skip wat julle sien, gaste,
sê dat hy die vinnigste boot was
en dat daar geen drywende voorwerp was
wat hy nie kon verbyjaag nie; of hy
moes vlieg met roeispane of met seile.
En hy twyfel dat die dreigende Adriatiese kus
dít kan bestry, nóg die Kukladiese eilande,
die beroemde Rhodos, die afskuwelike Trasiese
Propontis, nóg die wilde Pontiese golf,
waar hy wat later boot sou [wees], eens
’n langhaar woud was; want op die skuinste van Cytorus,
soos sy hare gedurig gesels, het hy geritsel.
Pontiese Amastris en palmhout Cytorus:

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

vir [julle] was en is dié dinge die meeste bekend,
sê die boot; lank gelede, sedert sy oorsprong,
sê hy dat hy op jou piek gestaan het,
dat hy sy palms in jou waters gedoop het
en van daar oor soveel wilde seë
sy meester gedra het; of die bries
geroep het van links of van regs, of [toe] Jupiter
agtervolgend tegelyk op beide seile neergeval het;
en geen offers was aan die kusgode
ter ere van hom gemaak toe hy gekom het van
die verste see reg tot in hierdie klaar meer nie.
Maar dit was vroeër: nou, teruggetrek,
word hy stilletjies oud en wy homself aan jou,
tweeling Castor en Castor se tweeling.

Die tema van die gedig is met eerste oogopslag eenvoudig, maar soos Davis sê: "The picture that unfolds is complex and multi-faceted" (2002:116). Die lewensverhaal en reise van 'n boot word aan ongespesifiseerde "gaste" (*hospites*, reël 1) vertel. Davis is van mening dat hierdie benaming c.4 as 'n "grafskrif" identifiseer:

> The vocative, *hospites*, that ends the poem's initial line, inaugurates the string of formal correspondences. More commonly found in the singular, *hospes* is the conventional form of address to the passer-by who is imagined as reading the inscription displayed to his view on the funerary monument 2002:117.

Die *hospites* is dan nie gaste by 'n *convivium* wat luister na die verhaal wat Catullus in sy villa vertel nie[73]. Die verhaal beweeg van die hede na die verlede en geleidelik van die Weste na die Ooste tot by die "geboorteplek" van die boot waar hy as woud grootgeword het (reëls 1-11). Nadat hierdie area beskryf word (reëls 11-17), word daar uiteindelik teruggekeer na die posisie van die verteller in die hede in reëls 18-27 (Ferguson 1985:18). Die tema van c.4 verander van grafskrif tot 'n inwyding wat moontlik die leser onkant vang. 'n Inwyding is 'n formele bekendstelling (soos by

[73] Davis noem hierdie interpretasie (dat die gedig voorgedra word by 'n *convivium*) "seriously flawed" omdat dit die programmatiese woordeskat (soos byvoorbeeld die gebruik van *hospites*) ignoreer (2002:117). Thomson maak dieselfde gevolgtrekking (1997:215).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

c.1) of dit gee erkenning aan iemand of iets. In c.4 is dit die *phaselus*. Die gebruik van die frase "hy wy homself..." (*se...dedicat*, reël 25) tesame met "aan jou, tweeling Castor en Castor se tweeling" (*tibi, / gemelle Castor et gemelle Castoris*, reël 27) is tipies van die tema van inwyding (Thomson 1997:214; Davis 2002:118).

In die vorige hoofstuk oor die *poeta doctus* persona is die impak van die Griekse (meer spesifiek, die Hellenistiese) letterkunde op Rome genoem en oorsigtelik bespreek[74]. Een van die grootste genres wat die Romeine by die Grieke geërf het is die epos. Daar is egter 'n belangrike verskil tussen die epos van die ouer Grieke en die "epos" van die Latynse Catullus, naamlik dat dit, volgens neoteriese vereistes kort (bondig) moes wees[75]. C.4 word nie direk geassosieer met eposse nie en moderne kritici sou dit nie as sodanig klassifiseer nie, maar eerder as die kombinasie van 'n grafskrif en toewyding, soos genoem. Desnieteenstaande is daar raakpunte tussen c.4 en elemente wat geassosieer word met 'n epos. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die feit dat c.4 en die openingsreëls van c.64 ('n belangrike "kort epos" of *epyllion*) sterk ooreenstem in terme van bondige vertelling, narratiewe rigting, struktuur en styl (Sheets 2007:208)[76]. Opmerkbare ooreenstemmings is byvoorbeeld dat die geboorteplek van beide bote beskryf word, asook dat hulle op reise na veraf plekke gaan. C.4 is nie 'n *epyllion* nie, maar die toon is soortgelyk aan die avontuurlikheid van c.64. Hierdie verbintenis is 'n primêre begronding van een van die *verwagtings* (verbeeldgingrykheid) wat geassosieer word met die *fabulator* persona.

C.4 is werklik 'n merkwaardige konstruksie. Verskeie kritici noem dit 'n *tour-de-force* (Ferguson 1985:18; Skinner 1993:63; Lee 2008:150). Die beperktheid van die Griekse jambiese trimeter word deftig omseil om 'n vry, gemaklike en ritmiese gedig

---

[74] Sien 4.5.1 (*Gedagte* [konteks]).

[75] Hierdie aspek is reeds tot 'n mate bespreek in die hantering van die *poeta doctus*. C.64, hoewel dit Catullus se langste gedig is, dui aan dat Catullus byvoorbeeld groot temas "kon opsom" of "onderbeklemtoon". Hierdie inperking het in die 19de eeu die genre-titel van *epyllion* gekry. C.64 is sekerlik Catullus se bekendste *epyllion*. Dit gebruik ook die metrum van epiese poësie (Sheets 2007:199).

[76] Sheets gaan voort deur die belangrike verskille tussen die twee gedigte te bespreek, en daar is talle. Dit is egter nie 'n probleem nie, want die onderwerp van 'n boot bly 'n belangrike raakpunt in hierdie tesis.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

te skep. Die gevoelens wat dikwels epiese verhale begelei ("an impression of remoteness and mystery", Thomson 1997:214) word stewig begrond deur die toon en woordkeuses. Voorbeelde hiervan word later bespreek. Let laastens ook op na c.4 se vroeë plasing wat dit veral beklemtoon in die versameling.

4.6.2. *Uiting*

Omdat c.4 verhalend is, is daar verskeie karakters. Die primêre karakter in hierdie gedig is die boot, die *phaselus*. Die *phaselus* is nie Catullus self of verteenwoordigend van hom nie (O'Brien 2006:68). Die boot word antropomorfies voorgestel as 'n ou man wie se lewensverhaal, herkoms en heenkome vertel word. Vandat hy 'n "langhaar woud" (*comata silva*) was in Pontus ('n Romeinse provinsie in wat vandag Turkye is), het hy gereis oor menigte gevaarlike seë om uiteindelik by 'n Romeinse meer te eindig (reël 24). Die verhaal word nie deur die *phaselus* self vertel nie, maar eerder in die indirekte rede aangehaal deur 'n karakter-spreker-verteller[77]. Die identiteit van die aangesprokene karakters is meestal ongedefinieerd of vaag. In reël 1 word hulle genoem *hospites*. Die *hospites* vul die rol van aangesprokenes totdat die vertelling verskuif word na die geboorteplek van die boot in reël 13. Daar word die area rondom die dorp Amastris in Pontus en die berg Cytorus (inderdaad karakters in c.4) aangespreek in die tweede persoon. Die gedig sluit af deur Castor (en indirek sy tweeling broer Pollux) aan te spreek[78]. Verder word "agtervolgende Jupiter" (*Iuppiter...secundus*) geobjektiveer as 'n wind. Hy het geen ander onmiddellike funksie nie. Daar is 'n moontlikheid dat die "meester" of "kaptein" (*erum*) 'n indirekte verwysing is na die digter, maar dit is ten beste spekulatief. Dit blyk dat die karakters van die gedig deurgaans onkonvensionele rolle het om te speel terwyl die karakter-spreker-verteller op die periferie bly. Dit help met die begronding van die *verwagting* van onbetrokkenheid wat binnekort bespreek sal word.

---

[77] Met hierdie term word bedoel dat hy deel is van die verhaal (karakter), iemand direk aanspreek of beïnvloed deur spraak (spreker) en tegelyk die verhaal "vertel" aan die leser (betrokke verteller).

[78] Castor en Pollux is twee "kus gode" wat seevaarders beskerm het. Lee merk op dat die woord Pollux nie sou pas in die metrum nie (2008:150). Die digter se herhaling van Castor is dus 'n briljante oplossing aangesien Castor die bekendste van die broers was (Thomson 1997:217; O'Brien 2006:68).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

4.6.3. *Uitdrukking* (persona)

4.6.3.1. *Verwagtings*

In die inleiding van die *fabulator* persona is dit as “storieverteller” beskryf. Na aanleiding van die konneksie wat c.4 het met verkorte eposse, kan dit meer spesifiek gedefinieer word as “storieverteller van ’n epos in die kleine”. Die gebruik van die woord “verteller” verskil van die blote literêre gebruik soos dit tot dusver verstaan word. Die *fabulator* persona het (as ’n letterkundige abstraksie, natuurlik) eerder ’n sosiale funksie soos wat Homeros as digter-sanger vervul het. Die *fabulator* is ’n vergestalting van ’n idilliese figuur, getransformeer vir ’n neoteriese gehoor. Die *verwagtings* van die *fabulator* is sy (1) voorgee van onbetrokkenheid, asook sy vermoë om die leser mee te voer deur (2) verbeeldingryke taal.

Die *fabulator* persona skep as eerste *verwagting* die voorwendsel om onbetrokke te wees by die verhaal[79]. ’n Storieverteller moet volgens konvensie ook nie té betrokke wees by die teks nie. Die karakter-spreker-verteller van c.4 kom voor as ongeaffekteerd. Die fokus is in elk geval nie op hierdie figuur nie, maar eerder op wat sy verwydering toelaat: die leser konsentreer op die karakters en plekke van die verhaal, die geskepte onderdele van die narratief. Hoewel die fokus in die gedig op “voorwerpe” is, maak die digter “menslikheid” ook oortuigend deel van die verhaal.

Die tweede *verwagting* wat met die *fabulator* geassosieer word, is dat hy verbeeldingryk is[80]. As ’n neoteriese digter was Catullus beslis trots op sy herkoms. As adellike burger en skrywer was sy denke gesentraliseer in Italië en, meer spesifiek, in Rome (Wiseman 1985:107)[81]. Tog is daar ’n neiging, veral by gedigte met mitologiese verwysings (c.63-c.66), om weg te beweeg van Rome af; soms, soos in c.63, as vreemdeling, en by ander tye, soos in c.4, as ’n verkenner en avonturier.

---

[79] Dieselfde geld vir die verbintenis tussen die werklike outeur en die teks as geheel. Hy word verskuil, vermom en verander, maar hy is nie geheel en al onbetrokke nie.

[80] Anders as die *verwagting* van kreatiwiteit by die *poeta doctus* persona, gaan verbeeldingrykheid nie soseer oor die oorspronklikheid van die persona as die idilliese avontuur waarop die leser oënskynlik geneem word nie.

[81] Sy veroordeling van die Egnatus van Hispania volgens die stereotipe van Egnatus se eie omgewing behoort hierdie trots te ondersteun in c.39.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

4.6.3.2. Oorreding

C.4 is ’n digterlike inwyding vir die *phaselus*. Die boot is die spesiale fokus, daarom moet die karakter-spreker-verteller waar moontlik versteek of subtiel bly. Die plasing van die gedig tussen die mossie en soen gedigte, c.2a, c.3, c.5 en c.7 (Thomson 1997:214) is opmerkbaar. Hierdie gedigte is persoonlik en die verteller is dikwels betrokke. Die rede vir ’n gedig oor ’n boot se plasing tussen twee stelle liefdesgedigte funksioneer as ’n ontnugtering. Dis ’n eerste teken dat die digter homself gemaklik uit ’n gedig kan haal sonder om emosionele trefkrag te prys te gee. Let byvoorbeeld op dat die eerste persoon nêrens gebruik word in c.4 nie.

Die *phaselus* word beklemtoon, nie as ’n boot nie, maar as ’n verpersoonliking van ’n boot. Coleman lê veral klem op die *phaselus* se “menslikheid”. Haar artikel beskryf die “persona”[82] van die boot as ’n “navigator in retirement” (1981:71) en “travel-scarred sailor” in “garrulous old age and...[with] the sailor’s claim to omni-competence” (1981:68). Coleman haal selfs die jambiese metrum aan wat die verlore jeugdigheid van die “matroos” voorstel. Verder word die *phaselus* se manlikheid ook beklemtoon omdat *phaselus*, in plaas van die vroulike *navis*, gebruik word (1981:68). Hierdie realistiese en oortuigende eienskappe van die boot dra grootliks by tot die digter se sukses om die karakter te realiseer in die verbeelding van die leser. Dit dien ook om die “menslikheid” van die karakter te beklemtoon teenoor dié van ’n menslike verteller[83].

Hoewel die karakter-spreker-verteller gesels asof met ’n menslike “verbyloper” (die *hospites*) in reël 1, word die aangesprokenes egter meer en meer geabstraheer soos die gedig voortgaan: eers as gepersonifieerde plekname soos Amastris en Cytorus (reëls 13-14) en uiteindelik as die onsigbare gode Castor en Pollux (reëls 26-27). Die drie stelle aangesprokenes blyk veral belangrik te wees aangesien hulle in die

---

[82] Coleman se gebruik van die woord persona hoef nie te verwarrend te wees nie. Die toepassing van die term word hoofsaaklik toegespits op alle elemente van die teks, met ander woorde, die spreker, die verteller en die karakters. Die manier hoe Coleman dit gebruik is as ’n persona van slegs een karakter, naamlik die boot. Die verteller van die gedig word hoegenaamd nie ook gesien as ’n “navigator” nie.

[83] Iets wat ook hier opmerkbaar is, is dat die karakter-spreker-verteller moonlik ook ’n voorwerp kan wees: ’n grafsteen.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

openingsreël, die middel van die gedig en die slotreëls in die tweede persoon aangespreek word. Dit lei die aandag van die verteller af (hoewel hy tog noodwendig die een is wat hulle aanspreek). Daar is verskeie name soos *Hadria* (reël 6) of *Iuppiter* (reël 20) in c.4, maar nie een behoort aan ’n mens nie. Die verhaal beweeg weg van die mensdom af. Terselfdertyd stel die gebruik van personifikasie van die *phaselus* en ander “voorwerpe” soos Amastris en Cytorus “menslike” sentimente ten toon. Onbetrokkenheid word dus net voorgegee, want hoewel Catullus nie oor mense dig nie, word c.4 vanuit ’n “menslike” perspektief geskep en word dit uiteindelik op menslikheid gemik. Die boot bly ’n voorwerp, maar wat hy verteenwoordig is die avontuurgees van die mens.

Die personifikasie van die *phaselus* is bespreek, maar let op hoe dit verband hou met die *verwagting* van verbeeldingrykheid by die *fabulator* persona. Thomson beskryf die atmosfeer van die gedig as “remote and legendary” (1997:214). Hierdie opmerking lê aan die hart van die *fabulator* persona se vermoë om die leser weg te voer. Dit is verwyderd van Rome (“remote”) en daar is ’n implikasie van fantasie, avontuurlustigheid en opwinding (“legendary”). Coleman merk dieselfde neiging op: “...the impression of adventure and wide experience is increased as the places mentioned become more remote from a Roman point of view” (1981:68).

In terme van die metrum, klankspeling en woordkeuse is geweldige moeite gedoen met die sensoriese ervaring van die gedig: die kort-lank Griekse jambiese trimeter boots die wieg van ’n boot uitstekend na (Skinner 1993:63). Alliterasie is prominent in c.4: Ferguson dui op die 61 gebruike van “s” wat die geluide van die wind en die branders veronderstel (1985:18). Die gebruik van die assonansie van “e” en “i” in reël 1 en 26-27 (met ander woorde, in die stadiums wanneer die boot “rus”) word bevat in die klank (en gevoel) van die woord *quies* (“stilte” of “rus”). Reël 5 en 8 doen weer die teenoorgestelde. In daardie reëls word beweging en gevaar deur die “o” klank voorgestel wat weereens korreleer met wat in die verhaal vertel word: *opus foret volare sive linteo* (“[of hy /]...moes vlieg met roeispane of met seile”, reël 5); *Rhodumque nobilem horridamque Thracia* (“die beroemde Rhodos, die afskuwelike Trasiese [Propontis]”, reël 8). Laastens skryf Thomson oor die woordkeuse van c.4:

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

> Linguistically, it explores the creation of an impression of remoteness and mystery in a short poem – written in a quite unheroic metre – by the use of epic words and phrases, usually with Greek overtones (1997:214).

Hierdie "Greek overtones" waarna Thomson verwys is, volgens hom, vertalings uit die verlore *Phaselus Berenices* van Callimachus. Behalwe vir die woord *phaselus* (Griekse *phaselos*), is *Iuppiter...secundus* (Griekse *Zeus Ourios*) oorgeneem van Callimachus. Die verwysing na die tweeling gode teen die einde van die gedig (reël 27) is vermoedelik ook.

Na aanleiding van O'Brien kan c.4 in 'n politiese en militêre konteks geplaas word. Haar bespreking van c.46 (wat vermoedelik Catullus se "reis terug na Rome uit die Ooste" beskryf) dra hiertoe by:

> The journey becomes a firmly literary and poetic reality. Who says such poems must be confined to the narrow path? The irony is Catullan: a huge geographical area is traversed within exquisite poetic confines. So, it is the case, that in Poem 4 and also, in Poem 46 that poetic discourse creates a poetic reality (2006:64).

Die rede hoekom O'Brien die gedigte as "confined" beskryf is waarskynlik 'n verwysing na die streng beperkings wat veroorsaak word deur die neoteriese bondigheid en presiesheid. As O'Brien korrek is, is c.4 'n eksperiment om die grense te probeer verskuif. In reëls 6-9 en reël 13 word die leser geneem na verskeie plekke wat bekend was in die antieke tyd. O'Brien het 'n spesifieke bedoeling met "poetic reality". Dit is 'n "werklikheid" wat geskep word in die gedig; in hierdie geval, die Adriatiese see (reël 6), die Kukladiese eilande (reël 7), die tuiste van die boot (reël 13) ensovoorts.

C.4, soos al Catullus se poësie, is volgens O'Brien polities[84]. Haar vraag is dat, indien 'n generaal soos Julius Caesar homself kon sien as 'n digter-skrywer en veroweraar, hoekom dit so absurd sou wees vir Catullus om homself te veronderstel as 'n generaal én poëet? Catullus was wel lief daarvoor om vergeleë plekke uit te beeld in sy gedigte[85]. Hy sou dalk nie as kunstenaar soveel fokus op die praktiese implementering van so 'n generaalskap nie, maar hy was wel 'n dienspligtige in Bitinië. As 'n Romein

---

[84] Sy skryf: "For Catullus, poetry is politics – and the image of Bithynia is important in this context" (2006:61).

[85] Sien byvoorbeeld c.11, c.45 of c.63.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

van die tyd was Catullus ten minste ’n tweedehandse getuie van Romeinse dominansie en uitbreiding in die wêreld. O’Brien sien die boot dus as simbolies van ’n verkenner van al die plekke wat deur die Romeine oorgeneem word. Sy vergelyk die *phaselus* met die oorlogskorrespondente van moderniteit (2006:60-63). Dit is moontlik dat daar deur die geografiese swerwery en ’n avontuurlustige toon (die jambiese trimeter dra veral hiertoe by) ’n tipe idilliese kolonialisme uitgebeeld word.

Die ruimtes waarnatoe die leser geneem word kan selfs mitologies wees. C.4 is nie gebaseer op ’n unieke mite nie, maar op ’n manier word die verhaal van die beskeie boot gemitologiseer in die manier wat dit vertel word. O’Brien dui op korrelate tussen die beskeie *phaselus* van c.4 en die mitologiese boot Argos soos beskryf in Apollonius se *Argonautica*. Soos die Argos onsterflik voortduur in letterkunde probeer Catullus die *phaselus* ook “verewig”. Beide bote volg dieselfde roete, is “gebore” in dieselfde area en albei kan praat (2006:64-65). Die Argos is wel die “eerste” boot, en dus ook die meer verhewe, maar die digter probeer net wys dat die *phaselus* in sy eie reg waarde het. Die verhaal van die *phaselus* word nie beperk tot slegs plekke in Klein-Asië en die Mediterreense seë nie, maar oortref ook, deur te eindig in ’n kontemporêre Romeinse meer, die grens tussen die werklikheid en mitologiese letterkunde.

Die *fabulator* persona in c.4 probeer die leser dus uithaal uit die onmiddellike en wegvoer uit sy realiteit terwyl alle aandag op die onderwerp (die amper epiese lewensverhaal van ’n onbelangrike *phaselus*) bly. Aan die einde van die gedig het die gehoor die lewensverhaal van die *phaselus* nie net gehoor nie, maar dit inderdaad meegemaak.

4.6.4. Ander toepassings

Soos met die ander personae is een gedig veral verteenwoordigend van ’n persona. Tog intensiveer, kwyn of verander die *verwagtings* soos die persona in ’n ander gedig, in ’n ander konteks, funksioneer. C.63 is ’n verdere voorbeeld van die *fabulator* persona wat aangewend word omdat (1) die verteller onbetrokke is (behalwe vir die slotreëls wat hier bespreek sal word), asook omdat (2) die verhaal verwyderd van die leser is in terme van toon (c.63 is donker en vreesaanjaend), tyd (dit beskryf ’n

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

oorsprongmite), plek (dit speel af in Frigië in moderne Turkye) en, om O'Brien weer aan te haal (2006:64), "poetic reality" (dit is duidelik mitologies):

...ille demens fugit in nemora fera;
ibi semper omne vitae spatium famula fuit.
dea magna, dea Cybebe, dea domina Dindymi,
procul a mea tuus sit furor omnis, era, domo:
alios age incitatos, alios age rapidos.

Catullus 63:89-94[86]

...Hy, verward, het gevlug in die wilde bosse in;
Daar was hy altyd, vir sy hele lewe lank, 'n diensmeisie.
Groot godin, godin Cybele, godin-heerseres van Dindymus,
laat al jou toorn ver weg van my huis wees, meesteres:
dryf die ander tot opruiery, dryf die ander tot waansin.

Eerstens is die aard van die verteller anders. In c.63 is die verteller meestal onbetrokke. Slegs in drie reëls van c.63 (reëls 91-93) betree hy die teks in die eerste persoon en vra dat hy bewaar moet word teen die "toorn" (*furor*, reël 92) van Cybele. Hy is tot 'n mate betrokke by die gedig, maar die gevoel is dat hy meer 'n versigtige toeskouer is as 'n aktiewe verteller soos in c.4. Die *verwagting* by 'n *fabulator* persona om buitekant die verhaal te bly, is voor die hand liggend in c.63.

Daar is ook nie 'n tekort aan verbeeldingryke taal en beelde in c.63 nie. Verbeelding word gebruik, nie om die leser op te sweep nie, maar om hom in 'n onbekende, angswekkende ruimte te plaas. Hierdie gedig is die enigste in Catullus se versameling wat in galliambes geskryf is. Dit is 'n obskure metrum wat geassosieer word met die lofverse van Cybele (Lee 2008:192). In die oë (en ore) van die Romeinse leser sou dit met die lees daarvan reeds ongemaklik wees. C.4 het veral gefokus op die fisiese reis van die *phaselus*. In c.63 is daar ook beweging: Attis verlang na sy huis in reël 55. Hy hardloop later verward in die woud in (reël 89). Die afstande wat beweeg word, is nie

[86] C.63 is beslis te lank om volledig weergegee en vertaal te word vir die doeleindes van hierdie tesis. As gevolg hiervan word slegs die slotreëls van die gedig gegee.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

so ver soos in c.4 nie. Die verhaal vind reeds plaas in vergeleë Klein-Asië. Dit is so naby soos enige plek teenaan die verste grense van die wêreld (volgens die Romeine). Dit sou dus nie nodig te wees om die verhaal verder weg te plaas nie. Clarke dui in ’n analise van c.63 aan watter impak Catullus se gebruik van kleure het op die emosionele effek van ’n lesing (2001:163)[87]. Voeg daarby dat c.63 begin *in medias res*[88] (Clarke 2001:165) dan kom die digter se vermenging van sy eie, asook konvensionele vervreemdingstegnieke, merkwaardig na vore.

4.6.5. Gevolgtrekking

Die *fabulator* is ’n persona wat ontstaan het as gevolg van ’n ou tradisie. Catullus is ten minste een digter wat probeer wys het dat die romantisering van daardie Homeriese rol tot sy eie voordeel gebruik kon word. Deur (1) enige tekens van homself en sy verteller uit te haal, sowel as om (2) met verbeeldingrykheid die leser weg te neem van Rome wys Catullus hoe suksesvol hierdie eenvoudige benadering kan wees, selfs in “moderne”, neoteriese Rome. Mitologiese verhale is keer op keer oorvertel deur antieke skrywers. Catullus vertel nie net sy eie verhaal nie, maar wys ook hoe hy aansluit by die tradisie van storievertellers. Die perspektieftotem, ingebed in so ’n onwaarskynlike persona soos die *fabulator*, oortuig nog steeds.

4.7. *Sacerdos*

Die woord *sacerdos* word vertaal as “priester”. Die onmiddellike assosiasie met hierdie woord is religie en religieuse seremonies. Catullus se religieuse poësie onthul ’n belangrike aspek van sy identiteit, naamlik sy bewustheid van tradisie, moraliteit en geestelikheid. Die *verwagtings* by die *sacerdos* persona is (1) religieuse taal, (2) ’n skynbare opregte waardering vir moraliteit en (3) onbetrokkenheid.

---

[87] *Sanguis* (“bloed”) in reël 7 kontrasteer byvoorbeeld skerp met die *niveus manus* (“sneeuwit hand”) in reël 8, om ’n eenvoudige voorbeeld te noem.

[88] ’n Konvensionele narratologiese tegniek (by die skryf van eposse) wat die leser in die middel van die verloop van die verhaal plaas ter vervreemding of skok.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

4.7.1. *Gedagte* (konteks)

Die himniese c.34 sal gebruik word om die *verwagtings* wat geassosieer word met die *sacerdos* persona te identifiseer[89]. C.34 is ’n “koorlied” ter ere van Diana, die Latynse benaming van Artemis. Sy is tradisioneel die godin van jag en die maan, maar in c.34 word sy veral verbind aan die natuur (strofe 3), die maan (strofe 4) en landbou (strofe 5)[90]:

Dianae sumus in fide
puellae et pueri integri:
Dianam pueri integri
puellaeque canamus.

o Latonia, maximi
magna progenies Iovis,
quam mater prope Deliam
deposivit olivam,

montium domina ut fores
silvarumque virentium
saltuumque reconditorum
amniumque sonantum:

tu Lucina dolentibus
Iuno dicta puerperis,
tu potens Trivia et notho es
dicta lumine Luna;

tu cursu, dea, menstruo
metiens iter annuum
rustica agricolae bonis
tecta frugibus exples.

---

[89] ’n Ander voorbeeld van ’n religieuse gedig van Catullus is die *epithalamium* (“huwelikslied”) c.61. Die gebruik van ’n Griekse refrein en metrum kan die religieuse toon staaf (Lee 2008:164).

[90] Die strofeverdeling in c.34 is belangrik, veral omdat dit meer formeel as ander gedigte is. Die Latynse teks sowel as die vertaling word dus, soos in Thomson (1997) voorgestel, in strofes verdeel.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

sis quocumque tibi placet
sancta nomine, Romulique,
antique ut solita es, bona
sospites ope gentem.

Catullus 34

Ons dogters en reine seuns
vertrou in Diana:
laat ons sing vir Diana,
reine seuns en dogters.

O kind van Latona, [O] grootse[91]
nasaat van grootste Jupiter,
wie se ma haar by die Deliese
olyf gebaar het

om meesteres van berge te wees,
en van groen woude
en versteekte bergpasse
en ruisende riviere:

jý word Lucina Juno genoem
deur die vrouens met geboortepyne,
jý is magtige Trivia en word genoem
Luna wat die lig weerkaats.

Met jóú maandelikse roete, Godin,
terwyl jy die jaargang meet
vul jy die boer se plaasstore
met die goeie vrugte.

Mag jy geheilig word met watter-ook-al
naam jy verkies, en, soos in die
ou tyd, bewaar die Romeinse volk

[91] *Latonia* is vertaal as "kind van Latona" na aanleiding van De Kock (2006:34) en Lee (2008:35). 'n Addisionele uitroep is bygevoeg sodat dit duidelik is dat Diana, nie Latona, die aangesprokene is.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

met gunstigheid.

Sheets skryf toe aan c.34 dat dit deel is van die "ritualized speech acts of Roman religion, law, and magic" (2001:20). Religieuse gedigte van die antieke wêreld het dikwels streng konvensionele formules gevolg in terme van struktuur, metrum, ritme en retoriese tegnieke. Catullus volg so 'n formule by c.34 met indrukwekkende selfbeheersing (veral in vergelyking met die persoonlike emosionaliteit wat in c.8 verskyn). In terme van struktuur is die gedig duidelik in ses strofes verdeel. Dit ontwikkel van inleiding en voorstelling van Diana (strofe 1, reëls 1-4) tot haar Griekse ("Deliese") oorsprong (strofe 2, reëls 5-8). Daarna kom die stipulering van Diana se ryk (strofe 3, reëls 9-12), gevolg deur haar uitbeelding as "very civilized...goddess of childbirth at Rome" (Johnson 2002:128) (strofe 4, reëls 13-16). Sy word verbind aan landbou en die oes (strofe 5, reëls 17-20) en dan "geheilig" en gevra om die Romeinse volk te bewaar (strofe 6, reëls 21-24). Die Griekse metrum in c.34 word ook met dissipline geïnkorporeer in die strofeverdeling (ongeag die elisies in reël 22 en 23; Harrison 2005a:191; Lee 2008:191-192). Sheets maak ook die gevolgtrekking dat die religieuse gevoel gekomplementeer word deur die elegante "Romeinse" ritme van c.34 (2001:11,20).

By beide die *amator acceptus* en *reiectus* personae (in c.5 en c.8 onderskeidelik) was daar 'n tema van "private ruimte". C.34, as 'n religieuse gedig, doen die teenoorgestelde. Dit is bedoel vir die publiek. Wiseman argumenteer dat c.34 'n kultiese funksie gehad het, met ander woorde, dit is uitgevoer voor 'n werklike gehoor (1985:96-99, 199). Aan die ander kant vra Thomson of die gepaste vorm alleen rede genoeg is om dit as 'n uitgevoerde himne te sien. Hy toon aan dat die gedig nie verbind kan word aan enige spesifieke seremonie wat tans bekend is nie (1997:290). Of Wiseman of Thomson korrek is of nie is miskien nie tersaaklik nie. Die himniese formaliteit van die gedig is aangetoon in die vorige paragraaf. Vir hierdie bespreking is dit rede genoeg om die gedig verder te ondersoek. Sover hy kan, probeer die digter homself "uitskryf" om sy identiteit as indiwidu te "veralgemeen". Die eerste persoon word byvoorbeeld nêrens gebruik in die gedig nie (Farrell 2009:175). Dit word moontlik gedoen om die persona te vereenselwig met die Romeinse volk (en om hulle

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

as volk te verhef). Hierdie saak word by die besigtiging van oorredingstegnieke in die gedig bespreek.

4.7.2. *Uiting*

Diana is die belangrikste karakter in c.34. Sy is die primêre aangesprokene asook die onderwerp. Sy word betrek deur die loop van hele gedig, van die eerste strofe tot die laaste. In die gedig word sy genoem “kind van Latona” (*Latonia*, reël 5) “nasaat van Jupiter” (*progenies Iovis*, reël 6), “meesteres” (*domina*, reël 9), “Lucina Iuno” (reël 12-13), “Trivia” (reël 14), “Luna” (reël 15) en “Godin” (*Dea*, reël 17). Hierdie verskillende titels word gebruik sodat dié wat haar aanspreek hulself kan “beskerm” indien die verkeerde naam gebruik sou word (Ferguson 1985:103; King 2003:293). In c.34, soos in c.4, is die spreker die verteller, asook ’n karakter in die verhaal. Anders as in c.4 is hy (of eerder, hulle) in die meervoud. Die karakter-spreker-vertellers is die “meisies” (*puellae*, reëls 2 en 4) en “seuns” (*pueri*, reëls 2 en 3) wat in strofe 1 genoem word. Dit sluit aan by die gedagte dat die c.34 ’n koorlied is (die kinders “sing” die gedig). Die gode, naas Diana, is ook karakters. Latona (reël 5) en Jupiter (reël 6) is meestal onbetrokke en word gebruik om haar (Diana) rol aan te vul. Die mitologiese figuur Romulus (reël 22) word slegs genoem om te verwys na die Romeinse volk, die laaste karakters. Húlle word gesamentlik “die Romeinse volk” (*Romuli...gentem*, reël 22 en 24) genoem. Die veronderstelling is waarskynlik dat hierdie benaming die kinders sowel as die digter insluit, maar ander nasies (soos die Grieke) uitsluit.

4.7.3. *Uitdrukking* (persona)

4.7.3.1. *Verwagtings*

C.34 is ’n gedig wat tot ’n mate atipies van Catullus is. Daar is volgens Farrell ’n opmerkbare distansiëring tussen wat die digter gewoonlik doen en hierdie gedig. Hy dui byvoorbeeld aan dat Catullus homself nooit as ’n “sanger” voorstel nie. Dit is eerder die kinders wat “sing” in c.34 (2009:175). In c.5 met die *amator acceptus* persona verklaar die digter sy minagting vir konvensionele sedes (reëls 2-3). Hiér word dit stilswyend verdedig. In c.8 met die *amator reiectus* persona beskryf hy met die intiemste woorde hoe hy verlang na ’n verlede (reëls 3-8) en smag na ’n toekoms (reël 14-18) met sy *puella*. In c.34 is daar geen teerheid nie, maar eerder die verhewe

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

terminologie van priesterdom. Catullus wyk af van sy norm, maar dit kan weereens toegeskryf word aan sy toewyding aan sy personae. Die *verwagtings* wat met die persona van die *sacerdos* geassosieer word, is (1) religieuse taal, (2) die skynbare waardering vir moraliteit en (3) onbetrokkenheid (ook kenmerkend van die *fabulator*). Die taalgebruik en retoriese tegnieke in c.34 assosieer dit met die *concepta verba* ("formele uitsprake") van Romeinse himnes (Sheets 2001:20). Dieselfde tegnieke word gebruik om ’n sekere indruk van die persona te skep, naamlik dat sy taalgebruik die wêreld van religie weerspieël. Deur gebruik te maak van tegnieke soos argaïsmes of klanknabootsing, slaag die gedig daarin om die *sacerdos* persona voor te hou as die sanger(s) van ’n himne.

Die feit dat Catullus hoegenaamd ’n vormvaste religieuse gedig geskryf het, is reeds raaiselagtig. C.34 word vlugtig vergelyk met c.63 (’n ander religieuse gedig). Daarna sal aangedui word, met die hulp van Wiseman (1998), dat c.34 belangrike vrae vorendag bring oor die digter se kennis van Romeinse moraliteit. Hoe dit ook al sy, c.34 is, ten minste op die oppervlakte, konvensioneel en vroom.

By die *fabulator* persona geld die *verwagting* van onbetrokkenheid om die fokus weg te neem van die karakter-spreker-vertellers en dit te plaas op die onderwerp van die gedig. In c.34 het dit ’n soortgelyke funksie, nie om die verhaal meer boeiend te maak nie, maar om Diana die fokus van aanbidding te maak. As gevolg van die onpersoonlikheid van die gedig is dit moontlik ook ’n huldiging van Romeinse sosiale identiteit.

4.7.3.2. Oorreding

Die eerste *verwaging* by die *sacerdos* persona is dat die taal verhewe of verbind is aan konvensionele religie. Om te help om die toon van die gedig te set en die vroomheid van die persona meer oortuigend te maak, implementeer die digter verskeie retoriese tegnieke. George Sheets (2001) identifiseer verskeie voorbeelde van hierdie en ander tegnieke in die gedig. Die eerste is argaïsmes soos *deposivit* ("gebaar", reël 8), *sonantum* ("ruisende", reël 12) of *sospites* ("bewaar", reël 24). Die gebruik van standaard epiteta vir gode word ook geassosieer met religieuse taal: "grootste Jupiter" (*maximi Iovis*, reëls 5-6), "Luna wat die lig weerkaats" (*lumine Luna*, reël 16). Die

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

gebruik van die anaforiese[92] *tu* ("jý") kan identifiseer word in reëls 13, 15 en 17. Dit beklemtoon spesifiek vir Diana as die onderwerp van die gedig. Laastens word frases soos *sumus in fide* ("ons vertrou", reël 1), "met die goeie vrugte" (*bonis frugibus*, reël 19-20), "mag jy geheilig word" (*sis... / sancta*, reël 21-22) en *bona* / [*sospites*] *ope* ("[bewaar] met gunstigheid" of letterlik, "met goeie mag", reël 23-24) ook in die algemeen verbind aan himnes (Sheets 2001:11, 20).

'n Merkwaardige, byna "performatiewe" oorredingstegniek wat die digter gebruik in c.34 is klanknabootsing. Die karakter-spreker-vertellers in die gedig is voorheen geïdentifiseer as "dogters" en "seuns". Dit is 'n uitstekende geleentheid om 'n mate van realisme te skep: die letter "i" verskyn vyftig keer en die letter "u" vyf-en-veertig keer in c.34. Thomson wonder of die gedig nie bedoel is om deur die kinders gesing te word nie. Strofe 4 sou dan gepas wees vir die dogters se stemme (met die "i"-klank) en strofe 5 vir die seuns (met die "u"-klank) (1997:103). Hierdie tegniek van klanknabootsing, tesame met die retoriese tegnieke wat die digter implementeer, maak die *verwagting* van religieuse taal in c.34 des te meer effektief.

Konvensionele moraliteit, die *verwagting* wat volgende bespreek gaan word, is, soos dit uitgebeeld word in c.34, nie sigbaar in Catullus se ander gedigte nie. As digter neig hy gewoonlik na kontroversie: c.63, 'n gedig met mitologiese, maar ook religieuse temas, is 'n *epyllion* ter ere van Cybele, 'n Griekse godin van Klein-Asië. In die slot van die gedig vra die spreker om bewaar te word teen Cybele se "toorn" (*furor*, c.63.92). Te danke aan, onder andere, Skinner (1997) het die ingewikkelde en verrassende omdop van geslagsrolle wat met c.63 geïmpliseer word vir moderne lesers vorendag gekom. C.34, ook 'n gedig met 'n tradisioneel Griekse godin as geëerde, is onopwindend – ten minste in vergelyking met c.63. Die enigste "afwyking" in c.34 is dat die Griekse vorm en styl gebruik word om 'n Romeinse himne te skep.

Wiseman beskryf 'n moontlike konflik tussen tradisionele waardesisteme en die neoteriese Catullus:

---

[92] Anafora is die herhaling van 'n woord of frase wat dien as retoriese beklemtoning.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

> The poet grew up in a hard-working, straight-laced, traditional society that knew and valued Greek culture, was not inhibited about commercial profit, but took seriously the responsibilities of honest dealing. It was an upbringing that left its mark on his poetry (1985:111).

Die respek vir tradisionele Romeinse (sowel as Griekse) religieuse kultuur en waardes is duidelik in c.34: die struktuur, metrum, ritme en retoriese tegnieke bly binne die perke van wat verwag word van so ’n gedig. Die bekendstelling van die “dogters” en “seuns” is byvoorbeeld te verwag by ’n gedig wat as ’n koorlied veronderstel word (Sheets 2001:20), aangesien kinders inderdaad betrokke was by religieuse seremonies soos troues (Mantle 2002:99). Die verheffing van erotiese liefde (selfs tot *foedus*) by die *amatores* weerspieël die “honest dealing” wat Wiseman in die aanhaling noem (1985:111). Catullus se siening van liefde was inderdaad ’n sosiale kontrak wat hy self vergelyk met “nie net soos ’n gewone man [lief is] vir sy meisie nie / maar soos ’n pa lief is vir sy seuns en skoonseuns” (*non tantum ut vulgus amicam / sed pater ut gnatos diligit et generos*, c.72.3-4). Hierdie voorbeeld ondersteun die nosie dat daar een of ander morele oriëntasie vir Catullus as digter was. Dit het egter verskil van normale Romeinse sosiale kontrakte. Vir die leser kon dit selfs as afstootlik voorkom, aangesien so ’n verheffing van ’n vrou teen die sosiale orde van die dag was[93].

Iets wat by kan dra tot die “ontmaskering” van die “alte vrome digter” is ’n opmerking van Sheets oor Catullus se gebruik van die argaïsme *sospites* (“veilig hou” of bewaar”) in reël 24: “Given the neoteric fondness for subtle allusion and polysemy, the use of archaic language can sometimes carry multiple connotations” (2007:194). Die woord “bewaar” het ’n sterk verbintenis aan Griekse religie. In c.38 word dit gebruik in ’n himne met spesifiek Romeinse sentimente. Sheets glo dat dit ten minste ’n knipoog kan wees vir die leser dat Catullus bewus is van die Griekse gebruik en hoe hy dit romaniseer (2007:194-195). Desnieteenstaande, in c.34 word die persona ongetwyfeld as “moreel” voorgestel. Die feit dat hierdie gedig geskryf is, insinueer ’n morele en religieuse opvoeding, of ten minste kennis daarvan.

Die emosionele distansiëring is kenmerkend van die *sacerdos* persona. Dit is ook die laaste *verwagting* wat met die persona assosieer word. Die onderwerp van die gedig, die godin Diana, bly die deurlopende fokuspunt. Om haar geboorte, aktiwiteit en

---

[93] Sien 4.3 (*Amatores*).

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

kragte breedvoerig te beskryf is tipies van die genre en dus ook geskikte gebruike in c.34. Sy word met sewe benamings vereer in die gedig: “Kind van Latona”, “Nasaat van Jupiter”, “Meesteres”, “Lucina Iuno”, “Trivia”, “Luna” en “Godin”. Die kinders (ook die karakter-spreker-vertellers) “verdwyn” ná strofe 2.

Daar kan tog iets gesê word oor hulle en die ander menslike karakters wat in die gedig verskyn. In strofe 5 word die “boere” se tuistes (*rustica...tecta*, reël 19) genoem en in strofe 6 word alle menslike karakters saamgevat met die sambreelterm “Romeinse volk” (*Romuli... / / gentem*, reël 22 en 24). Dit is belangrik om op te merk dat daar nie enkel-identiteite is nie, maar groep-identiteite; ’n aanduiding dat die gedig eerder “sosiaal” as “persoonlik” is. Dit kontrasteer veral met die siening van Catullus as liriese digter, omdat liriese poësie oorwegend (indien nie uitsluitlik nie) persoonlik en indiwidueel is. Die indruk word geskep dat die gemeenskap, nie die digter nie, die gedig voorlees. Die *verwagting* van onbetrokkenheid funksioneer dus ook as ’n manier vir die persona om voorgestel te wees as “een van die groep”. As ’n gesofistikeerde *urbanus* digter vanuit die adelstand sou dit waarskynlik nie beteken dat Catullus homself as ’n verteenwoordiger van die algemene mens voorgehou het nie. Dit kan wel ’n erkentlikheid van die hele Romeinse volk wees – c.34 kan dan wel gesien word as ’n subtiele kritiek van die Grieke (en ander nasies).

4.7.4. Ander toepassings

’n Ander belangrike gedig om te bespreek in terme van religie is c.101. In terme van *verwagtings* is daar ’n paar verskille tussen die *sacerdos* persona van hierdie gedig en c.34: (1) Die taalgebruik van c.101 is nog steeds religieus, maar maak meer gebruik van religieuse clichés as deftige terme. (2) Die opregte waardering van moraliteit blyk ook ’n noodsaaklike aspek van c.101 te wees. (3) In c.101 keer Catullus terug na die “persoonlike” spreker van ander gedigte, soos byvoorbeeld c.1, c.5, c.8 of c.12. In plaas daarvan om die afstand te handhaaf tussen spreker en onderwerp is die *sacerdos* persona nou betrokke en emosioneel. Beide c.101 en c.34 herinner die leser uiteindelik aan religie.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

In c.101 bring die spreker seremoniële doodsoffers na die graf van sy oorlede broer. Die gedig is ’n elegante en teer beskrywing van een broer wat ’n ander vir ewig vaarwel toeroep:

multas per gentes et multa per aequora vectus
advenio has miseras, frater, ad inferias,
ut te postremo donarem munere mortis
et mutam nequiquam alloquerer cinerem,
quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum,
heu miser indigne frater adempte mihi.
nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum
tradita sunt tristi munere ad inferias,
accipe fraterno multum manantia fletu,
atque in perpetuum, frater, ave atque vale.

Catullus 101

Reisend deur talle lande en oor vele seë kom ek
vir hierdie treurige doodsoffers, Broer,
om jou die laaste geskenk van die dood te gee
en tevergeefs stil jou as aan te spreek,
aangesien die noodlot jou, ja jý, van my geneem het.
O, arme Broer, (jy is) onregverdig gesteel van my.
Aanvaar nou intussen en nietemin, volgens die oues se rite,
hierdie geskenke, oorgedra as sombere plig aan die dooies:
geskenke geweek in die vele trane van ’n broer;
dus, tot in ewigheid, Broer, groete en vaarwel.

C.101 word gekenmerk aan die meer informele argaïsmes wat gebruik word (Thomson 1997:538). Die intimiteit, in teenstelling met c.34, is meer voor die hand liggend. Biondi dui spesifieke voorbeelde aan: *quandoquidem* (“aangesien”, reël 5) is ’n “archaism of the spoken language”; die gebruik van *cinerem* (“as”, reël 4) word beskryf as ’n vermenging van populêre én verhewe taal; die frases *nunc tamen interea* (“nou intussen en nietemin”, reël 7) en *more parentum* (“volgens die oues se rite”, reël 7) het vermoedelik ’n “archaic flavour” (1976:192-193). Duidelik word

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

argaïsmes (soos in c.34) gebruik wat wel die taal van religieuse rites naboots. Die verskil is die persoonlike aard daarvan. Anders as in c.34 wat in die laaste strofe net vra vir 'n goeie oes, skep c.101 die indruk dat die spreker geweldig getref is deur die dood. Beide gedigte is religieus, maar die omstandighede waarin hulle ontstaan veroorsaak 'n merkbare verandering in die toon.

Met onder andere hierdie gedig in gedagte skryf Wiseman: "...behind the poet's obsessive insistence on *pietas* and *fides*, ancestral voices can be clearly heard" (1985:107). Die morele agtergrond van die digter is reeds bespreek in die vorige gedeelte. Soos Wiseman se aanhaling weereens aantoon sou Catullus religieuse gedigte skryf as iemand wat die *concepta verba* ("formele uitsprake") van Griekse en Romeinse seremonies en letterkunde ken (Fordyce 1961:388). Die "treurige doodsoffers" (*miseras inferias*, reël 2), "geskenk van die dood" (*munere mortis*, reël 3) en veral "die oues se rite" (*more parentum*, reël 7) dui op sedes en gebruike waarvan die digter én spreker duidelik bewus was. Daar is geen rede om te glo dat hierdie gebare nie belangrik vir die digter was nie, maar dit is ook nie noodsaaklik vir die *verwagting* nie. Die *sacerdos* persona doen hom in c.101 voor as moreel. Indien sy doel was om die leser dáárvan te oortuig, slaag hy.

Laastens en in teenstelling met c.34 is die spreker meer betrokke by die narratief van c.101. In c.34 was dit nodig om op Diana te fokus as die onderwerp van die gedig. Die broer van die spreker is nou die fokus: let op die herhaling van *frater* ("broer") in reëls 2, 5 en 10, asook die sterk beklemtoning wat *tete* ("jou, ja jy") in reël 5 toelaat. In c.101 word die gode onderbeklemtoon. Dat die "aardse" voorouers (wat geïmpliseer word deur die gebruik van *more parentum*) in plaas van die formele panteon ("verhewe" godhede) ingebring word, is ook belangrik vir die onderbeklemtoning. Slegs na *fortuna* ("die noodlot", reël 5) word vlugtig verwys sodat die spreker se broer die fokus kan wees. Die spreker (en selfs die leser) is deel van die verhaal. Feldherr dui aan dat die gebruik van die teenwoordige tyd werkwoord *advenio* ("[ek] kom", reël 2) en aanwysende voornaamwoord *hic* ("vir hierdie", reël 2) die leser naby aan die narratief bring (2000:209). Tog moet onthou word dat die afstand tussen die spreker en die broer nou oneindig groot is as gevolg van die dood. Met Catullus se tipiese ironiese angel wat nou terugkeer in c.101, is dit die manier hoe

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

die spreker sy afstand hou. Die moeite wat ingesit word om naby aan die broer te kom, word eintlik gemors. Die spreker probeer nietemin hard om die intimiteit te behou.

4.7.5. Gevolgtrekking

Die finale *sacerdos* persona het aangedui hoe die digter ’n werklike konvensionele onderwerp in c.34 kon aanpak. Daar is die moontlikheid vir ironie, maar oor die algemeen wys die digter dat vinnige veronderstellings oor sy poësie gevaarlik is. Die leser wat die ruwe c.33 vóór c.34 lees behoort regtig verras te wees deur die religieuse register, oënskynlike moraliteit en eerbare afstand wat die *sacerdos* persona as perspektieftotem weerspieël.

4.8. Samevatting

In Hoofstuk 4 is twaalf van Catullus se gedigte geanaliseer. Die drievoudige indeling wat in Hoofstuk 2 voorgestel word, is gebruik om ses personae wat Catullus gebruik, sistemies te identifiseer, bespreek en aan te dui as perspektieftotums. Die identifisering van die personae het staatgemaak daarop om die *verwagtings*, die gevolg van die digter se gebruik van oorredende taal, uit te ken. ’n Kombinasie van *verwagtings* is weer gebruik om ’n meer klaar beeld van die personae te ontdek. Verder is daar ook gewys by elke persona hoe dit toegepas kon word by ander gedigte van Catullus.

Iets wat duidelik moet blyk uit die analise is hoe geïntegreerd die personae is in die gedigte waarin hulle voorgestel word. Behalwe vir die *sacerdos* kan al die betrokke personae in die eerste dertien gedigte uitgeken word. Die vloei tussen die gedigte is nie altyd glad nie (tussen c.7 en c.8, byvoorbeeld), maar dit volg nie onlogies nie. Die digter het baie om te sê en beperkte tyd en plek om dit te doen. Indien die eerste dertien gedigte bedoel is om opsommend te wees van die res van ’n versameling (soos c.1 opsommend is van die digter se hele neoteriese estetika), is dit geslaagd. By implikasie wys dit so vroeg in die versameling reeds hoe kompleks en meerduidig ’n lesing van Catullus se poësie kan wees. Die personae word sonder moeite omgeruil, wat uiteindelik ook kenmerkend is van hul funksie as perspektieftotems.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

5. SLOT

Die gevolgtrekkings van Booth (1961; 2005) en dié wat bygevoeg het tot sy insigte dui aan dat die betekenis van 'n teks (soos verbeel deur die outeur) nooit geheel en al bekend kan word aan die leser nie. Ons kan dus aflei dat ons nie die feitlike, biografiese verhaal van Catullus lees nie. Ons kan ook nie met sekerheid sê wanneer hy dinge met opset of per ongeluk in die teks geplant het nie. Nietemin móét ons ten minste nader aan die teks wees ná 'n analise van sy personae. Ons verstaan ook beter hoe Catullus as antieke skrywer die perspektieftotem-funksie van personae raakgesien en geïnkorporeer het in sy gedigte.

'n Oogmerk van hierdie tesis was om te wys hoe Catullus die leser se siening van sy gedigte, asook sy personae bepaal en manipuleer deur middel van oorreding. Een siening is dat die personae emosioneel eerlik en "eg" is. Die literêre persona is in Hoofstuk 2 uitgewys as 'n integrale funksie in die skryfproses van enige outeur. Deur die drievoudige skema van *gedagte-uitdrukking-uiting* toe te pas op sommige van Catullus se gedigte kom sy personae beter te voorskyn vir die leser. Hierdie skema dui ook aan hoe die digter as Romein bewus was van die nuanse van performatiewe poësie en oorreding en die moontlikhede wat daarin opgesluit is.

'n Verdere siening wat die digter ook tot 'n groot mate beheer (na aanleiding van die gevolgtrekkings in hierdie tesis), is die oënskynlike spontaneïteit wat direk aanleiding gee tot die toeganklikheid van die gedigte. Die opsommende woorde van Skinner in haar artikel oor die performatiewe aard en dus uiteindelik ook die toeganklikheid van Catullus se poësie sluit hierby aan:

> Through his adroit handling of rhetorical techniques, Catullus created a public image, a "Catullus," so many-sided and so direct in its appeal as to attach to itself and mirror the concerns of any age. As a result, the poet Catullus, now fused with his persona, has assumed several different critical guises, even in my own lifetime (1993:67).

Reeds in dié relatiewe vroeë stadium van haar bestudering van Catullus se performatiewe neigings slaan Skinner die spyker op die kop: as digter word Catullus so verwelkom deur die opvolgende generasies omdat sy biografiese identiteit onderdruk is – tot 'n groot mate, deur homself. Lesers identifiseer byvoorbeeld met 'n Aeneas meer as met 'n Virgilius; met 'n *amator* moontlik meer as met Catullus. Dit

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

blyk asof verglyding die enigste eienskap van die werklike Catullus is wat ons op hierdie stadium met sekerheid aan hom kan toeskryf. Die eienskappe van die "persone" wat hy deur sy gedigte voorhou kan egter nie uitgeput word nie.

Om Catullus kontemporêr te maak, vergelyk Veyne hom met die "popular singers" van die twintigste eeu (1988:174). Die skep en herskep van die openbare "masker" van 'n kunstenaar word vandag aanvaar as 'n belangrike aspek van sy oortuiging en toeganklikheid. Min musikante in ons tyd (naas miskien Bob Dylan) sou egter Catullus se veelsydigheid kon weerspieël: sy rewolusionêre liefde, sy verweerde hart, sy sosiale vernuf, sy vaardigheid as digter, sy meevoerende narratiewe en sy oortuigende geloofwaardigheid. So gefabriseerd soos wat sy personae voorkom, is die onderliggende gesig van Catullus moeilik om uit te ken. Die leser van sy gedigte word slegs gekonfronteer met die effek van 'n immer veranderende perspektieftotem wat hy, tot ons frustrasie en plesier, boonop gereeld vervang.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

6. BIBLIOGRAFIE

Altieri, C. 2004. Rhetoric and Poetics: How to Use the Inevitable Return of the Repressed. In Jost, W. & Olmsted, W. (reds.) *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, 473-493. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Arkins, B. 2006. A Reading of Latin Love Poetry. *Classics Ireland* 13:1-22.

Austin, R. 1960. *M. Tulli Ciceronis pro Caelio oratio*. 3de uitg. Oxford: Oxford University Press.

Baldick, C. (red.). 2008. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. 3de uitg. Oxford: Oxford University Press.

Batstone, W. W. 1998. Dry Pumice and the Programmatic Language of Catullus 1. *Classical philology* 93(2):125-135.

Batstone, W. W. 2009. The Drama of Rhetoric at Rome. In Gunderson, E. (red.). *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*, 212-227. Cambridge: Cambridge University Press.

Billig, M. 1991. *Ideology and Opinions*. Londen: Sage.

Biondi, G. G. 1976. Poem 101. Herdruk in Gaisser, J. H. (red.). 2007b. *Oxford Readings in Classical Studies: Catullus*, 177-197. Oxford: Oxford University Press.

Booth, W. C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Booth, W. C. 2005. Resurrection of the Implied Author: Why Bother? In Phelan, J. & Rabinowitz, P. J. (reds.) *A Companion to Narrative Theory*, 75-88. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Borchert, D. M. (red.). 2006. *Encyclopedia of Philosophy*. 2de uitg. Farmington Hills, MI: Thomas Gale.

Braund, S. M. 2002. *Latin Literature*. Londen: Routledge.

Burton, G. O. 27 Febr. 2007. Virtues of style. *Silva Rhetoricae*. http:// rhetoric.byu.edu/Canons/Style/Style-Virtues.htm (17 Mrt. 2011).

Childs, P. & Fowler, R. (reds.) 2006. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Londen: Routledge & Kegan Paul.

Clarke, J. R. 2001. Colours in Conflict: Catullus' Use of Colour Imagery in C.63. *Classical quarterly* 51(1):163-177.

Cohen, D. 2004. The Politics of Deliberation: Oratory and Democracy in Classical Athens. In Jost, W. & Olmsted, W. (reds.) *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, 22-37. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Colebrook, C. 2004. *Irony*. New York, NY: Routledge.

Coleman, K. M. 1981. The Persona of Catullus' *Phaselus*. *Greece and Rome* 28(1):68-72.

Commager, S. 1964. The Structure of Catullus 5. *The Classical journal* 59(8):361-364.

Coyle, M. Garside, P., Kelsall, M. & Peck, J. (reds.) 1991. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Londen: Routledge.

Crowley, S. & Hawhee, D. 2004. *Ancient Rhetorics For Contemporary Students*. 3de uitg. New York, NY: Pearson Longman.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Davis, G. 2002. *Ait Phaselus*: The Caricature of Stylistic Genre (*Genus Dicendi*) in Catullus Carm. 4. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 48:111-143.

De Kock, A. 2006. Catullus se Carmina in Afrikaans vertaal: 'n funksionalistiese benadering. MA tesis, Stelenbosch Universiteit.

De Stadler, L. G. 1989. *Afrikaanse Semantiek*. Johannesburg: Southern Boekuitgewers.

Dettmer, H. 1986. "*Meros Amores*". A Note on Catullus 13, 9. *Quaderni urbinati di cultura classica* 23(2):87-91.

Dyson, J. T. 2007. The Lesbia Poems. In Skinner, M. B. (red.). *A Companion to Catullus*, 254-275. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Farrell, J. 2009. The Impermanent Text in Catullus and Other Roman Poets. In Johnson, W. A. & Parker, H. N. (reds.) *Ancient Literacies: The Culture of Reading in Greece and Rome*, 164-185. Oxford: Oxford University Press.

Feldherr, A. 2000. *Non inter nota sepulcra*: Catullus 101 and Roman Funerary Ritual. *Classical antiquity* 19(2):209-231.

Feldherr, A. 2007. The Intellectual Climate. In Skinner, M. B. (red.). *A Companion to Catullus*, 92-110. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Ferguson, J. 1985. *Catullus*. Lawrence, KA: Coronado Press.

Fitzgerald, W. 1995. *Catullan Provocations*. Berkeley: University of California Press.

Fordyce, C. J. 1961. *Catullus: A Commentary*. Oxford: Oxford University Press.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Fredericksmeyer, E. A. 1973. Catullus 49, Cicero and Caesar. *Classical philology* 68(4):268-278.

Gaisser, J. H. 2002. Picturing Catullus. *Classical world* 95(4):372-385.

Gaisser, J. H. 2007a. Introduction: Themes in Catullan Criticism (c.1950-2000). In Gaisser, J. H. (red.). *Oxford Readings in Classical Studies: Catullus*, 1-26. Oxford: Oxford University Press.

Gaisser, J. H. (red.). 2007b. *Oxford Readings in Classical Studies: Catullus.* Oxford: Oxford University Press.

Gaisser, J. H. 2009. *Catullus*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Gratwick, A. S. 2002. *Vale, Patrona Virgo*: The Text of Catullus 1.9. *Classical quarterly* 52(1):305-320.

Greene, E. 2007. Catullus and Sappho. In Skinner, M. B. (red.). *A Companion to Catullus*, 131-150. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Griffiths, G. 2006. Persona. In Childs, P. & Fowler, R. (reds.) *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, 170-171. Londen: Routledge & Kegan Paul.

Gunderson, E. (red.) 2009. *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hallet, J. P. & Skinner, M. B (reds.) 1997. *Roman Sexualities*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Hansen, W. S. 2007. Caecilius' Response to the Invitation in Catullus 35. *The Classical journal* 102(3):213-220.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Harrison, S. 2005a. Lyric and Iambic. In Harrison, S. (red.). *A Companion to Latin Literature*, 189-200. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Harrison, S. (red.). 2005b. *A Companion to Latin Literature*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Highet, G. 1974. Masks and Faces in Satire. *Hermes* 102(2):321-337.

Johnson, P. J. 2002. Review: The Poem That Came in from the Cold. *Arion* 10(2):121-131.

Johnson, W. A. & Parker, H. N. (reds.) 2009. *Ancient Literacies: The Culture of Reading in Greece and Rome*. Oxford: Oxford University Press.

Johnson, W. R. 2007. Neoteric Poetics. In Skinner, M. B. (red.). A *Companion to Catullus*, 175-189. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Jost, W. & Olmsted, W. (reds.) 2004. *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

King, C. 2003. The Organization of Roman Religious Beliefs. *Classical antiquity* 22(2):275-312.

Konstan, D. 2007. The Contemporary Political Context. In Skinner, M. B. (red.). *A Companion to Catullus*, 72-91. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Krostenko, B. A. 2001a. *Arbitria Vrbanitatis*: Language, Style and Characterization in Catullus cc. 39 and 37. *Classical antiquity* 20(2):239-272.

Krostenko, B. A. 2001b. *Cicero, Catullus and the Language of Social Performance*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Krostenko, B. A. 2007. Elite Republican Social Discourse. In Skinner, M. B. (red.). *A Companion to Catullus*, 212-232. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Lee, G. (vert.). 2008. *Catullus: The Complete Poems*. Oxford: Oxford University Press.

Lorenz, S. 2007. Catullus and Martial. In Skinner, M. B. (red.). *A Companion to Catullus*, 418-438. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Lyne, R. O. A. M. 1998. Love and Death: Laodamia and Protesilaus in Catullus, Propertius, and Others. *Classical quarterly* 48(1):200-212.

Mantle, I.C. 2002. The Roles of Children in Roman Religion. *Greece and Rome* 49(1):85-106.

Marcovich, M. 1982. Catullus 13 and Philodemus 23. *Quaderni urbinati di cultura classica* 11(40):131-138.

Nappa, C. 1998. Place Settings: *Convivium*, Contrast, and Persona in Catullus 12 and 13. *American journal of philology* 119(3):385-397.

Nappa, C. 2003. *Num te leaena*: Catullus 60. *Phoenix* 57(1/2):57-66.

Newman, J. K. 1990. *Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility*. Hildesheim:Weidmann.

O'Brien, M. 2006. Happier Transports to Be: Catullus' Poem 4: *Phaselus Ille*. *Classics Ireland* 13:59-75.

Odendal, F.F. & Gouws, R.H. (reds.) 2005. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. 5de uitg. Kaapstad: Pearson Education South Africa.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Phelan, J. & Rabinowitz, P. J. (reds.) 2005. *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd.

Pulbrook, M. 1984. The Lesbia *Libellus* of Catullus. *The Maynooth Review* 10:72-84.

Quinn, K. 1973. *Catullus: The Poems*. Londen: Macmillan and Co. Ltd.

Rauk, J. 1997. Time and History in Catullus 1. *Classical world* 90(5):319-332.

Richlin, A. 1992. Catullus and the Art of Crudity. Herdruk in Gaisser, J. H. (red.). 2007b. *Oxford Readings in Classical Studies: Catullus*, 282-304. Oxford: Oxford University Press.

Robinson, J. 2005. Problems of Aesthetics. Herdruk in Borchert, D. M. (red.). 2006. *Encyclopedia of Philosophy*, 1:72-81. 2de uitg. Farmington Hills, MI: Thomas Gale.

Ross, D. 1969. *Style and Tradition in Catullus*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Rowland, R. L. 1966. '*Miser Catulle*': An Interpretation of the Eighth Poem of Catullus. *Greece and Rome* 13(1): 15-21.

Sacks, D. (red.). 2005a. Theater. In Sacks, D. (red.). *Encyclopedia of the Ancient Greek World*: *Revised Edition*, 337-340. New York, NY: Facts on File Inc.

Sacks, D. (red.). 2005b. *Encyclopedia of the Ancient Greek World*: *Revised Edition*. Hersien deur Brody, L. R. New York, NY: Facts on File Inc.

Sadoski, M. 1992. Imagination, Cognition, and Persona. *Rhetoric review* 10(2):266-278.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Schmiel, R. 1991. The Structure of Catullus 8. A History of Interpretation. *The Classical journal* 86(2):158-166.

Seager, R. 1974. *Venustus*, *Lepidus*, *Bellus*, *Salsus*: Notes on the Language of Catullus. *Latomus* 33: 891-894.

Segal, C. 1970. Catullan '*Otiosi*': The Lover and the Poet. *Greece and Rome* 17(1):25-31.

Sheets, G. A. 2001. Rhythm in Catullus 34. *Memoirs of the American Academy in Rome* 46:11-21.

Sheets, G. A. 2007. Elements of Style in Catullus. In Skinner, M. B. (red.). *A Companion to Catullus*, 190-211. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Simpson, D.P. (red.). 1991. *Cassell's Concise Latin-English English-Latin Dictionary*. 10de uitg. Londen: Cassell Ltd.

Skinner, M. B. 1991. The Dynamics of Catullan Obscenity: cc. 37, 58 and 11. *Syllecta classica* 3:1-11.

Skinner, M. B. 1993. Catullus in Performance. *The Classical journal* 89(1):61-68.

Skinner, M. B. 1997. *Ego Mulier*: The construction of male sexuality in Catullus. In Hallet J. P. & Skinner M. B. (reds.) *Roman Sexualities*, 129-150. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Skinner, M. B. 2007. (red.). *A Companion to Catullus*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Sklenár, R. 2005. Ausonius' Elegiac Wife: Epigram 20 and the Traditions of Latin Love Poetry. *The Classical journal* 101(1):51-62.

University of Stellenbosch http://scholar.sun.ac.za

Sutherland, J. 1991. Production and reception of the literary book. In Coyle, M. Garside, P., Kelsall, M. & Peck, J. (reds.) *Encyclopedia of Literature and Criticism*, 809-824. Londen: Routledge.

Thomson, D. F. S. 1997. *Catullus*: *Edited with a Textual and Interpretive Commentary*. Toronto: Toronto University Press.

Väisänen, M. 1988. *La musa dalle molte voci: Studio sulle dimensioni storiche dell'arte di Catullo*. Helsinki: SHS.

Veyne, P. 1983. *L'élégie érotique romaine: L'amour, la poésie et l'Occident*. Parys: Editions du Seuil.

Veyne, P. 1988. *Roman Erotic Elegy*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Wiltshire, S. F. 1977. Catullus Venustus. *Classical world* 70(5):319-326.

Wiseman, T.P. 1985. *Catullus and His World*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wooffitt, R. 2005. *Conversation Analysis & Discourse Analysis: A Comparative and Critical Introduction*. Londen: Sage Publications Ltd.

Wray, D. 2001. *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ziolkowski, T. 2007. Anglo-American Catullus since the Mid-Twentieth Cantury. *International journal of the classical tradition* 13(3):409-430.