

# Die liefdestema in *Tristia* van NP van Wyk Louw en sy “Groot ode” as liefdeselegie

*The theme of love in Tristia by NP van Wyk Louw and his “Groot ode” as a love elegy*

**HEILNA DU PLOOY**

Buitengewone professor  
Navorsingseenheid Tale en Literatuur  
Noordwes-Universiteit  
Potchefstroom  
Suid-Afrika  
E-pos: Heilna.duPlooy@nwu.ac.za



Heilna du Plooy

**HEILNA DU PLOOY** was vir bykans 30 jaar verbonde aan die vakgroep Afrikaans en Nederlands aan die Noordwes-Universiteit se Potchefstroomkampus. Sy is tans buitengewone professor in die Navorsingseenheid Tale en Literatuur aan die NWU. Sy is die skrywer van ongeveer honderd navorsingsartikels en hoofstukke in boeke oor Afrikaanse en Nederlandse prosa en poësie, en sy was redakteur of samesteller van nege akademiese boeke, waarvan *Elize Botha – gespreksgenoot: ’n Brieweboek* (2017) en die huldigingsbundel *PG du Plessis – Hy was ’n rukkje pagter hier* (2019) die mees onlangse is. Sy het ’n aantal kortverhale gepubliseer asook vertalings van gedigte. Daar het drie digbundels uit haar pen verskyn (*Die donker is nooit leeg nie* [1997], *In die landskap ingelyf* [2013] en *Die stilte opgeskort* [2014]), asook ’n roman, *Die taal van been* (2016). Haar geliefkoosde tydverdryf is skilder in waterverf en olie.

**HEILNA DU PLOOY** was attached to the Afrikaans and Dutch subject group at the North-West University (NWU) Potchefstroom Campus for almost 30 years. She is currently an extraordinary professor in the Research Unit for Languages and Literature at the NWU. She has authored approximately a hundred research articles and chapters in books on Afrikaans and Dutch prose and poetry, and was the editor or compiler of nine academic books, the two most recent being *Elize Botha – gespreksgenoot: ’n Brieweboek* (2017) and a commemorative volume for the Afrikaans author PG du Plessis, *PG du Plessis – Hy was ’n rukkje pagter hier* (2019). She has also published a number of short stories, translations of poems, three volumes of poetry (*Die donker is nooit leeg nie* [1997], *In die landskap ingelyf* [2013] and *Die stilte opgeskort* [2014]), and a novel, *Die taal van been* (2016). Her favourite hobby is painting, using both watercolours and oils.

**Datums:**

Ontvang: 2019-09-24

Goedgekeur: 2020-01-27

Gepubliseer: Junie 2020

**ABSTRACT*****The theme of love in Tristia by NP van Wyk Louw and his “Groot ode” as a love elegy***

*NP van Wyk Louw’s Tristia was lauded as an exceptional and significant book of poetry when it was first published in 1962. Over the past more than five decades, the poems in Tristia have steadily gained in stature. The first reviews all agreed that the poems were thematically and technically complex and quite daunting to interpret, but Louw was praised for the ingenious and innovative quality of his writing. Prominent aspects of the poetry included the elegiac tone, the awareness of human fallibility and the juxtaposition of a series of motifs, such as the individual versus the masses, reality versus beauty, life versus death, the solidity of the earth versus living human flesh, intellect versus soul, mind versus body, humanity versus God. The last poem in the book, “Groot ode” (“Great ode”), has been described as the climax and the ultimate culmination of the ideas in the preceding poems. In most cases the poem has been interpreted as the poet’s struggle to come to terms with his relationship to God, with human fallibility and with the limits of human existence.*

*PG du Plessis was not only a well-known Afrikaans writer in his own right but also, for many years, a close friend of Louw. From their frequent discussions and conversations Du Plessis gained inside knowledge of Van Wyk Louw’s poetry and, more specifically, of his poetical ideas. On one such occasion Louw remarked that “Groot ode” was not a metaphysical poem only, but in actual fact a lament about an imminent parting of two lovers. Du Plessis shared this knowledge with the author of this article. Rereading Tristia and “Groot ode” with this observation in mind and tracing the thematic development of especially the love motif in the poems in the first part of the volume, confirmed the prevalence of the theme of love in the volume as a whole and in “Groot ode” in particular. It seems that there are more love poems in the selection than is apparent at first sight, not only because the theme of lost love is hidden in a variety of metaphorical guises, but also because the arrangement of the poems in the volume as a whole does not foreground the love poems as a distinct category.*

*Louw very specifically chose the title Tristia for his book of poetry and also had a quotation from Ovid’s Tristia reproduced on the dust cover of the book. This undoubtedly calls forth a whole series of classical allusions. Though Ovid’s Tristia does not contain love poetry but is a lamentation about his exile in Tomis at the Black Sea, he is, along with Gallus, Tibullus and Propertius, considered to be one of the great Roman love elegists. Ovid’s reputation as a poet of love elegies is mainly due to his earlier work, the Amores.*

*Apart from the technical structure of elegiac poetry in Roman times (poetry written in couplets consisting of one hexameter and one pentameter – Cupid apparently stole one foot from every second line, turning the hexameter into a pentameter), Roman love poetry is characterised by writing in the first person and addressing a beloved by a specific name or poetic pseudonym. It is mostly about a love affair that is fraught with difficulties and ends badly. Furthermore, these poems are inward-focused and centre on the poet himself, while the poet has the freedom to introduce whichever diverse material he likes into the poem. The Roman love elegy is, moreover, quite a hybrid form and has in fact taken many forms, also in the poems that, following this genre and style, were written in subsequent centuries. Various examples of poetry interacting with the Roman love elegy are referred to in the article.*

*The article then presents a reading of “Groot ode” in which characteristics of the Roman love elegy are used as a point of departure in order to indicate that the dominant theme in the poem is that of the loss of love. The poet knows that he will have to live more soberly and that his quality of life will be sorely diminished, but he willingly carries the burden of guilt resulting from this realisation. He speaks on behalf of himself and his beloved, using the plural pronoun*

“we”, but he still remains the central figure and determines the fields of reference and the variety of ideas in the poem. The words are his. Although all the other juxtapositions associated with Louw’s oeuvre appear in “Groot ode”, and the wider problematic of humankind’s struggle to cope with the limitations of human existence is yet again prominent, it does seem more than likely that it is the trauma of an illicit but overwhelming love that prompts and inspires the philosophical and ethical questions in the poem.

**KEYWORDS:** NP van Wyk Louw, *Tristia en ander verse voorspele en vlugte 1950–1957*, Ovid, *Tristia*, Roman love elegy, reception (of Louw’s poetry), Afrikaans poetry, “Dertigers”, juxtaposition, love poetry, philosophy, religion and poetry

**TREFWOORDE:** NP van Wyk Louw, *Tristia en ander verse voorspele en vlugte 1950–1957*, Ovidius, *Tristia*, Romeinse liefdeselegie, resepsie (van Louw se poësie), Afrikaanse poësie, Dertigers, jukstaposisie, liefdespoësie, filosofie, religie en poësie

### OPSOMMING

In hierdie artikel word verslag gelewer van ’n lesing van “Groot ode” as ’n liefdeselegie. Die aanleiding vir die ondersoek is ’n opmerking deur PG du Plessis oor Louw se eie siening van die gedig. Die lesing word geplaas teen die agtergrond van die aanvanklike resepsies van *Tristia* en “Groot ode” as poësie wat hoofsaaklik gemoeid is met metafisiese vraagstukke. Daarna word ’n verkenning van *Tristia* onderneem om liefdesgedigte wat metafoeries verskuil word en tussen ander gedigte in die bundel geplaas is, uit te lig. Die titel *Tristia* roep onvermydelik assosiasies met die klassieke wêreld op en daarom word die Romeinse liefdeselegie betrek in die interpretasie van “Groot ode”. Op grond van kerneienskappe van die Romeinse liefdeselegie word liefdesmotiewe in “Groot ode” nagegaan en herinterpreteer. Dit wil voorkom asof die tema van ’n liefdesafskeid weldeeglik in die gedig aanwesig is en inderdaad die primêre aanleiding is vir die filosofiese, religieuse en etiese besinning in die gedig.

### INLEIDING

In hierdie artikel word *Tristia* van Van Wyk Louw gelees met die oog daarop om “Groot ode” as ’n liefdeselegie te interpreteer. Met opset word die term herlesing nie gebruik nie, want dit is nie asof hierdie lesing enige ander voorafgaande lesing wil verbeter, korrigeer of relativer nie. Dit gaan gewoon daaroor dat die bundel opnuut gelees en probeer verstaan word op grond van bykomende inligting wat hierdie lesing ’n moontlikheid maak.

In die betoog word die aanvanklike resepsies van *Tristia* gebruik om ’n historiese konteks te skep vir die gesprek oor “Groot ode”. In die eerste deel van die artikel word die tekstuele konteks van die gedig verken deur veral liefdesgedigte in die bundel as geheel te betrek in die mate wat hulle bydra tot die motivering vir die benadering tot “Groot ode” in hierdie artikel. Die inligting wat uit hierdie besprekings voortkom, verskaf die agtergrond om “Groot ode” in die tweede deel van die artikel losweg binne die raamwerk van die Romeinse liefdeselegie as genre of digsoort te lees.

## 1. DIE RESEPSIE VAN *TRISTIA* EN “GROOT ODE”

In die eerste reeks resensies oor *Tristia* (1962) word die bundel onder meer beskryf as belangrik, buitengewoon en merkwaardig en uit ’n oorsigtelike studie van latere resensies en besprekings blyk dat dit beskou is as ’n mylpaal in die oewre van Van Wyk Louw sowel as in die geskiedenis van die Afrikaanse poësie.<sup>1</sup> WEG Louw (1962) praat van Van Wyk Louw se “Proteus-agtige vermoë om homself telkens en telkens te vernuwe” en van “die rykdom en verskeidenheid” van die “grootse” poësie in die bundel. PD van der Walt (1964) beskryf die bundel as “verbysterend” in sy nuutheid sowel wat inhoud as vorm betref en vir AP Grové (1963) is die gedigte meer “Europees, wysgerig miskien, abstrak, ysig, sekerlik gesofistikeerd”. Van Heerden (1963) bewonder die manier waarop die taal “aan ’n nuwe uitdaging beantwoord” en sê verder “dat hierdie nuwe skeppende sprong ook die rykdom en potensie” van Afrikaans illustreer. Wanneer Antonissen (1963) verwys na die tematiese verskeidenheid in die bundel, roep hy uit: “watter fantastiese digwerk!”, en sy slotsom is: “Alleen die grotes kry dit reg”. Daar word herhaaldelik gewys op die elegiese toonaard, die verdiepende nederigheid en bewustheid van menslike beperkinge wat die bundel kenmerk en dit sluit aan by wat Louw self in sy intreerede in Amsterdam as sy intellektuele program vir sy loopbaan in daardie fase stel: “[D]ie kille en diep tragiese wete dat nie aan jou – en aan iemand wat mens is – die volheid gegee sal word nie; dat jy met al jou strewe nooit volkome buite die dwaling sal kom nie” (Kannemeyer 1978:432).

In die aanvanklike resensies en besprekings en ook in latere studies lig die meeste skrywers slegs aspekte van die bundel uit, toon groepe gedigte en tematiese tendense aan en bespreek (veral die verwysings in) enkelgedigte. Die slotsom is telkens dat die geheel eintlik ontglippend is omdat die bundel soveel wêrelde van bestaan en denke betrek. Daar word ook meermale daarna verwys dat die bundel eers met verloop van tyd beter begryp sal word. Ernst Lindenberg (1963) vat dit so saam: “*Tristia* is die grootste geestelike avontuur vir die Afrikaanse poësieleser van vandag.” Ek hoop om in hierdie betoog te kan aantoon dat daardie avontuur nog steeds voortduur deur nóg ’n lesing van die bundel en “Groot ode” tot die korpus by te voeg.

In samehang met die lof vir die bundel, is die resesente en kommentatore (onder meer diegene waarna hierbo verwys is) eenstemmig oor die status van “Groot ode” binne die bundel: dit is die hoogtepunt en sluitstuk van die versameling verse, maar ook van ’n omvattender gedagtegang sodat die gedig sentraal te staan kom in Van Wyk Louw se oewre. In die aanvanklike kommentare word daar nie gepoog om ’n interpretasie aan te bied nie, omdat dit duidelik is dat die gedig by ’n eerste lees taamlik “duister” is en ook deur talle subtile en indirekte verwysings te veel omvat om in ’n kort bespreking daaraan reg te laat geskied. Grové (1963) gee wel ’n aanduiding van breë tematiese lyne in sy beskrywing:

[Dis]’n gedig waarin die koud-warm spanning hom op meer as een, maar in laaste instansie tog op die vlak van die God-mens verhouding laat voel. So gesien is die gedig die samevattende slotsom van die bundel, van Louw se digterskap, ’n sintese waarin die groot teenstellende magte van vroeër – massa x enkeling, aktualiteit x skoonheid, drif x vorm, lewe x dood, wêreld x God – opnuut na vore kom en op geniale wyse in patroon gebring word.

<sup>1</sup> Ek beperk hierdie oorsig doelbewus tot die eerste reeks resensies omdat hierdie aanvanklike ontvangs die toonaard van latere lesings bepaal en omdat die status van die bundel van meet af aan hierdeur gevestig is.

Antonissen (1963) dui drie fases in die gang van die gedig aan, naamlik

- die “afdaal ‘in die dood se skeur in’, weg van die brandende stad”;
- die “gekeerde lewe” wat geleef moet word, nie meer die profeet nie, maar iemand bewus van die onderliggende yswêrelde;
- en die hart, die verlangende, gepynigde, bitter hart.

Lindenberg (1963) noem “Groot ode” die grootse klimaks van die bundel *Tristia*: “Geen ‘klassieke’ ode met strofe-antistrofe-epode-verdeling vind ons hier nie, maar ’n verhewe en gedemp-elegiese bepeinsing van die menslike bestaan en die mens se verhouding tot ‘God’”; maar dan kwalifiseer hy sy oorsigtelike bespreking van die gedig as ’n “vereenvoudigde verduideliking van die gedagtegang van die ode, ’n eerste verkenning wat noodsaaklik aangevul en miskien later gewysig sal moet word”. Kannemeyer (1978:439) se samevattende uitspraak oor die gedig lui soos volg: “Wesentlik is die gedig ’n poging om sekerheid te verkry oor die vraag of dit moontlik is vir die mens om met sy beperkte kenvermoë die Syn te bereik en met tekens te benoem.”

Hierdie oorsig word doelbewus beperk tot die aanvanklike ontvangs van *Tristia*. Uiteraard, soos ook reeds vroeër genoem, is daar boekdele geskryf oor Louw se werk en spesifiek oor *Tristia*. Latere lesings en meer uitgebreide studies van *Tristia* en “Groot ode” word nie hier verder bespreek nie om twee redes. Die eerste praktiese rede is die lengtebeperking van hierdie artikel en die groot getal ander studies oor Louw wat daar oor die jare tot stand gekom het.<sup>2</sup> Die tweede is dat hierdie studies vanuit bepaalde invalshoeke gedoen is of vanuit ander teoretiese benaderings, sommige net ’n tematiese of tegniese verbesondering van wat in die eerste resensies genoem word, ander deur spesifieke teksintrinsieke strukture aan te dui en nog ander deur kontekstuele en politieke aspekte van Louw se werk uit te lig.<sup>3</sup> Hierdie artikel poog om met ’n ander en juis alternatiewe blik na *Tristia* en “Groot ode” te kyk en die lesing is sowel teksintern as teksekstern en tematies van aard. ’n Skoon oog op Louw is nie moontlik nie, maar ek wil graag die fokus op die liefdesmotief hou en nie verdwaal in al die ander lesings en interpretasies nie.

## 2. “GROOT ODE” AS LIEFDESGEDIG?

Dit is ’n ongemaklike maar wel relevante feit dat sleutels tot moeilik begrypbare literêre tekste soms gevind kan word in literêre anekdotes. Skrywers praat met vriende, familie of geesgenote

<sup>2</sup> Daar is byna nie ’n Afrikaanse literator wat nie oor die werk van NP van Wyk Louw geskryf het nie. ’n Bibliografiese ondersoek lewer onder meer die volgende name op: Rob Antonissen, Ernst Lindenberg, PJ Nienaber, Ernst van Heerden, DJ Opperman, Merwe Scholtz, FIJ van Rensburg, TT Cloete, HP van Coller, Rêna Pretorius, JC Kannemeyer, Gerrit Olivier, Hein Viljoen, JM Gilfillan, Joan Hambidge, Louise Viljoen. Verder verskaf al die literatuurgeskiedenis en die Louw-biografie van Steyn (1998) omvangryke hoeveelhede inligting en standpunte oor Louw en sy werk. Belangrike studies oor *Tristia* sluit in Van Vuuren (1989), Olivier (1988, 2008a, 2008b), Pretorius (1971, 1984, 1990) en onlangs skryf Verster (2015) oor “Groot ode”.

<sup>3</sup> Rêna Pretorius se proefskrif het oor Louw gehandel (1971) en later skryf sy verskeie artikels vanuit ’n teksimmanente benadering oor sy werk (onder meer 1984, 1990). Onder meer ontleed sy “Groot ode” en toon aan dat daar ’n fugale struktuur terug te vind is in die gedig (Pretorius 1984). Die ander prominente kenner van Louw se werk is Gerrit Olivier wie se proefskrif (1988) oor Louw se filosofie en die politieke implikasies daarvan handel en hy het ook die profiel in *Perspektief en Profiel* geskryf. Van Vuuren (1989) se *Tristia in perspektief* is ’n ander belangrike bron.

en gee inligting wat as sleutels kan dien aan hierdie vertroueling te kenne. Sulke inligting kan vir lesers 'n aanduiding wees hoe om 'n teks te benader en as die inligting nie beskikbaar kom nie, bly daardie toegang tot die teks onontginbaar. Vandaar dat ek besluit het om die opmerkings van PG du Plessis wat as aanleiding vir hierdie ondersoek gedien het, hier weer te gee. Op grond van hulle hegte vriendskap, was Du Plessis 'n betroubare bron oor Louw se werk, maar sy insigte oor Louw het my laat besef dat saam met die ouer mense, soms self legendes in eie reg, kennis van ander legendes sterf.

Op 'n dag, iewers in 2014 of 2015 kuier ek by PG du Plessis in sy klipstudeerkamer op Sêmoër. In die gesprek, oor die poësie, praat hy oor die klank en ritme van gedigte. In 'n onderhoud wat ek in 2017 met hom sou voer, maak hy 'n soortgelyke stelling:

Daarom glo ek – en dit klink seker verskriklik vereenvoudig – maar die poësie sit in die geluid vas. Die geluid wat uit daardie poësie straal, dís waarom dit gaan. Daarom sal ek altyd stillees in die poësie wantrou. (Du Plooy 2019:14)

Daarna vertel hy toe vir my hoe hy en Van Wyk Louw die manuskrip van *Tristia* twee keer saam hardop deurgelees het voor die publikasie daarvan. Nou was dit so dat Du Plessis baie versigtig was daarvoor dat dit sou lyk asof hy die afskynsel van Louw se kollig wou vang, maar op die dag van ons gesprek het hy wel meer vertel. Hoe hy en Louw, Wyk soos hy hom genoem het, dikwels saans laat saam gesit en poësie lees het, veral TS Eliot. En hoe, lank nadat *Tristia* verskyn het, Louw hom een aand gevra het om weer vir hom “Groot ode” voor te lees. “Jy lees mooier as ek,” het Louw vir Du Plessis gesê. Maar toe het Louw bygevoeg: “Onthou net, terwyl jy lees, moet jy jou voorstel daar is twee mense wat op 'n hoë plek staan en gekonfronteer is met 'n onverbiddele afskeid.”

In die onderhoud wat ek in 2017 met Du Plessis gevoer het met die oog op die insluiting daarvan in die huldigingsbundel *P.G. du Plessis. 'n Huldiging. Hy was 'n rukkie pagter hier*, verwys hy weer na “Groot ode” (Du Plooy 2019:16):

‘Groot ode’ het my hele, ál my poësielees heeltemal radikaal verander want ek het agtergekom daar is iets anders wat jy moet soek, jy moenie net die betekenis soek nie, jy moenie net kyk na die metrum en goed nie, jy moet kyk na die toonaard van jou stemtoon en dit bring my by 'n ding wat vir my baie belangrik is. In die gang van jou werk gaan dit ook oor die stemtoon wat jy aanslaan. As ek 'n ding moet lees, van my eie werk, dan het ek 'n idee watter stemtoon ek wou gehad het, maar by ander mense se werk, moet ek dink of ek 'n kritiese sarkastiese stemtoon moet hê of 'n meesleurende stemtoon.

In 'n gedig word betekenis dikwels doelbewus verskuil en hieroor maak Du Plessis, met verwysing na die verhouding tussen Sheila Cussons en Van Wyk Louw, die volgende opmerking (Du Plooy 2019:28):

Wat my ook weer 'n insig gegee het in die poësie: wanneer jy iets skryf oor iemand is dit nie altyd so dat jy direk verwys nie, maar daar is partymaal mense wat aanleiding gee tot jou skryf van die gedig sonder dat hulle hoegenaamd daar teenwoordig is.

Dat daar 'n persoonlike verhaal of 'n persoonlike betoog in “Groot ode” opgesluit lê, sou hieruit afgelei kon word. Vanselfsprekend mag 'n mens nie in die slagat trap om die gedig suiwer biografies te gaan lees en biografiese betekenis daarin ín te forseer nie. Dit is ook verre



van wat ek hier wil doen.<sup>4</sup> Wanneer mens 'n ander invalshoek gebruik om gedigte te lees, sou dit wys wees om Umberto Eco se essay "Fragments" in *Misreadings* (1994:15-26) in gedagte te hou. Die essay vertel hoe daar ná 'n groot ontploffing in 1980 niks van die voorafgaande beskawing oorbly nie en hoe mense uit die verre toekoms, 1 745 jaar later, kriptobiblioteke ontdek wanneer hulle weer die radioaktiewe gebied van wat vroeër Europa was, kan betree. Hulle vind dan fragmente van liedere, wat as "hits", 'n uiters "vreemde term"(!), beskou is. Wanneer hierdie fragmente geanaliseer word, staan hulle verstom oor die diepsinnigheid van die frase "It's a material world" en oor die wonderlike lied wat hulle glo deel was van vrugbaarheidsrites en wat deur dansende maagde gesing is: "I'm singing in the rain, I'm singing in the rain."

Nogtans vind 'n mens dat wanneer "Groot ode" herhaaldelik gelees word met die spesifieke oogmerk om aspekte raak te sien wat die gedig kenmerkend binne die liefdeslied plaas, jy veel stof tot nadenke in hierdie verband vind.

So 'n lesing sou dan ook aansluit by Helize van Vuuren (1989:87) se uitspraak in *Tristia in perspektief*: "Maar die belangrikste eenheidsvormende element in 'Groot ode' is die emosionele, psigologiese raamwerk." Daar kom in "Groot ode" oteenseglik 'n proses van verdoeseling of versluiering van die persoonlike voor en dit word ook eksplisiet deur Van Vuuren (1989:87) aangedui: "In 'Groot ode' is die persoonlike op ooreenstemmende wyse teruggedring onder die oppervlak. Maar dit is wel aanwesig, en uiters belangrik, want dit vorm die enigste sterk, eenheidskeppende element op die primêre vlak." Van Vuuren se besprekings van "Groot ode" gee verder aandag aan motiewe soos die metafisiese, die verhoudingsproblematiek (die liefde) en die grotmilieu. Op voortrefflike wyse word hierdie motiewe toegelig en met verwysingsmateriaal verduidelik vanaf die Altamiragrot tot by die klassieke voorgangers waarby Van Wyk Louw sy gedagtegang laat aansluit, Virgilius se *Aeneïs*, die Middeleeuse diere-epos "The owl and the nightingale", Dante se *La vita nuova* en *Inferno* en Rimbaud se *Une saison en enfer*. In meerdere van hierdie tekste staan liefdesgeskiedenis sentraal: by Virgilius die geskiedenis van Aeneïs en Dido en by Dante die hoofse liefde vir die onbereikbare Beatrice, maar Van Vuuren ontgin dit nie verder nie.

Die persoonlike inslag van die gedig, hoe slim en effektief dit ook al versluier is, is dus gewis nie nalaatbaar nie. Van Vuuren (1989:109) beskou "Groot ode" as 'n komplekse modernistiese teks wat, soos ook blyk uit PG du Plessis se opmerkings oor sy en Louw se gesprekke oor TS Eliot, tematies en vormlik aansluit by Eliot se "The Waste Land". Sy haal Bradbury en McFarlane (1976:320) aan om die verband tussen die modernistiese strewe om 'n afgeronde artefak daar te stel, en die persoonlike aanleiding tot 'n gedig, aan te dui:

Much twentieth century criticism has played down the biographical connection between the poet and his poems, and regards the work as an artefact, floating free from its creator. But this cannot disguise the fact that poetry which takes the lyric as its primary model will always tend to follow the contours of individual experience.

Dit wil dus voorkom asof daar genoeg motivering bestaan om "Groot ode" te lees as 'n liefdesgedig. Daar moet dadelik bygevoeg word dat al die ander betekenisvelde nie hiërargies

---

<sup>4</sup> In sy essay "Die 'mens' agter die boek" wys Van Wyk Louw (1975) die soeke na biografiese gegewens in 'n teks af. Dit was in daardie stadium van die geskiedenis 'n doodsonde omdat die heersende benadering tot die literatuur hoofsaaklik deur die sienings van die New Criticism en die "teks as monument" gekenmerk is. Tans mag 'n mens intertekstueel en relasioneel lees.

minder belangrik is nie, maar myns insiens wel eerder uit die primêre liefdesproblematiek voortvloei as andersom. Verdere motivering vir hierdie lesing van “Groot ode” vind ek in die wyse waarop talle van die gedigte in die bundel *Tristia* en spesifiek in die afdeling “Tristia”, op meer of minder verskuilde wyses met die liefde en met liefdesmart en -ontgogeling te make het. Op meerdere maniere wys hierdie gedigte terselfdertyd tematies of stilisties heen na “Groot ode”. “Groot ode” vorm immers die samevattende sluitstuk van die bundel. Die eksplisiete plasing van die hele bundel en die gedig binne raamwerke wat te make het met die elegiese op vele vlakke, versterk ook die vermoede dat mens “Groot ode” sou kon lees binne die raamwerk van die liefdeselegie as genre of digsoort.

Met die oog hierop word daar nou eers aandag gegee aan die tekstuele konteks van “Groot ode”, dit wil sê die gedig as deel van die bundel *Tristia*; daarna word die Romeinse liefdeselegie bespreek, onder meer met verwysing na Ovidius as die sentrale figuur in hierdie tradisie. Daar word ook verwys na latere letterkundige werke wat in toonaard by die elegie as literêre soort aansluit.

### 3. “GROOT ODE” BINNE DIE KONTEKS VAN DIE BUNDEL *TRISTIA*

Hoewel *Tristia* ten tye van die eerste verskyning beskou is as ’n vernuwende bundel, is dit tog so dat die bundel tematies aansluit by die deurlopende tematiek binne Louw se oeuvre. Daar is die intense bewustheid van teenoorstaande magte en die jukstaponering van teenoorstaandes wat in al Louw se bundels voorkom, onder meer “massa x enkeling, aktualiteit x skoonheid, drif x vorm, lewe x dood, wêreld x God” (Grové 1963; vgl. ook Van Vuuren 1989:74 e.v.). In *Tristia* is daar egter ’n filosofiese en poëtiese verdieping van hierdie temas terwyl die verse tegnies tegelykertyd vryer en kompleksier en meer idiosinkraties daar uitsien as in sy vroeëre werk. Om hierdie stelling toe te lig, gaan ek na geselekteerde tematiese voorbeelde verwys.

Dit wil ook voorkom of Louw later in sy oeuvre steeds meer virtuoos omgegaan het met verdoeselingstegnieke. In die vroeë werk word die groot kwessies dramaties en direk aan die orde gestel (bv. in bekende gedigte soos onder meer “Grense”, “My venster is ’n blanke vlak” en “Gesprek van die dooie siele” in *Alleenspraak*, “Opdrag”, “Nog in my laaste woorde”, “Fragmente van die tweede lewe” en “Vier gebede by jaargetye in die Boland” in *Die halwe kring*; “Vooraf gespeel”, “Die hart op die fees”, “Ballade van die bose” en “Die swart luiperd” in *Gestaltes en diere*). Soortgelyke, verwante en selfs dieselfde temas word hoe later al hoe indirekter, al hoe meer verskuild en tegnies al hoe meer via verwysings hanteer. Van hierdie ontwikkeling is daar reeds in *Nuwe verse* baie voorbeelde te vinde.

Daar is byvoorbeeld daarop gewys dat selfs die titel *Nuwe verse* (1954, opgeneem in Louw 1981:163-227) doelbewus vir die betekenisneutraliteit gekies is (Antonissen 1955:45). Die gedigte is sterk en dui in vele opsigte reeds die tematies uitwaaiende en tegniese eksperimentele rigting aan wat in *Tristia* vollediger ontgin sou word, maar die titel gee daar niks van weg nie. In *Nuwe verse* reeds word die onvermoede diepte van menslike beperking en die akute bewussyn daarvan aan die orde gestel. In ’n reeks wat begin met “Ons klein en silwrigte planeet” (Louw 1981:166-168) bepeins die digter die verhouding tussen die mens, die aarde en die godheid. Die aarde “is ryker as die gode weet”, maar die “wêreldwande wil terug in die kern stort en rus” en die digter weet “alles sterwe sterwe stil”. Die meeu se vlug is “soos ’n laaste woord” en see is sonder woorde “skoon”, maar die digter vind nie rus of werklike antwoorde nie. In “Die dye trek die dye aan” (Louw 1981:166) staan die mens se smagting teenoor God se onbetrokke mag:



en áls is enkeld, áls verlang  
na heelal en na samehang

en heel die driftige verband  
laat stort U oor U glas se rand

Dit word ook steeds opvallender dat Louw se later verse oënskynlik eenvoudiger is, maar nogtans duisterder en onverstaanbaarder oorkom en by nadere lees blyk dit dat die meerduidigheid ook veel groter is. “Klipwerk” kan byvoorbeeld onder meer gesien word as ’n poëtiese weergawe van Louw se jeugwêreld met “sy koue, wreedhede, droewighede, uitbundige vrolikheid, seks en obseniteite, bygeloof, haat, spot, liefdesjaloesie en liefdesverdriet” (Kannemeyer 1978:425). Louw self het “Klipwerk” eintlik as een aaneenlopende gedig beskou, en by herhaaldelike lees het dit vir my al hoe duideliker geword hoe heg die versfragmente en verse bymekaar aansluit. Ook dat die tematiese keuse van die verse deurlopend sterk bepaal is deur motiewe van liefdesmart, afskeid, verlies en weemoed (vir ’n soortgelyke standpunt vgl. Van Rensburg 2015). Bykomend tot die feit dat hierdie volkse verse ’n unieke bekoring het en op sigself waardig is om in die korpus van ’n groot digter ’n plek te kry en daardeur bestendig te word, word die aardsheid en lokale idioom van die verse ’n instrument waarmee ’n persoonlike liefdesmart verdoesel word. Die idioom en styl en register kan dus beskou word as ’n front, ’n skuiling, ’n idioom waarin die digter óók oor eie tekortkominge en smart kan skryf sonder om die saak by sy naam te noem (vgl. ook Nienaber 1956:37-41). In “Klipwerk” word ’n durende smart, herhaalde ekstase en afskeid, teleurstelling en gemis, momentele geluk en ’n groeiende kennis van eie foute, swakhede, tekortkominge in kaleidoskopiese variasies geformuleer en op grond van die voorafgaande redenasie, kan dit ook gelees word as ’n verhaal van ’n mens of van dié mens, maar veral van die digter self. Soos wat poësie dit uniek kan vermag, kom staan die persoonlike en die algemene, selfs universele, saám voor die leser. Ek haal selektief aan (Louw 1981:189-216):

\*

die esel staan met sy gat teen die wind  
ai, hoe het ek my hart gebind  
lank verloor en nooit gevind  
máár ek bly haar welgesind

onder in die vlei staan ’n botterblom  
lank verwag en nooit gekom  
swaar is die berg en die hart is dom  
hy vir haar en sy vir hom

\*

die geel-perské en die langlyspeer  
ai hoe ’t ek gistraand regeer  
die hout is op en die katel is koud  
Maandag is die hart weer oud

\*

...

\*

môre sit hy wéér stom  
die wildewaarheid hét hom

\*

...

\*

o! die hart is bitterkos  
bitterkos en wildekos

\*

NP van Wyk Louw se laaste bundel verskyn in 1962. Vir hierdie versameling gedigte uit die laaste deel van sy Nederlandse verblyf kies hy die oorkoepelende titel *Tristia en ander verse voorspele en vlugte 1950–1957*.<sup>5</sup> Oppervlakkig beskou, is daar ’n groot verskil tussen “Klipwerk” en *Tristia* maar in beide versamelings kom die binêre opposisies voor wat Louw se hele oeuvre kenmerk, onder meer lig/donker, natuur/beskawing, vreugde/smart, ekstase/verlorenheid. Waar “Klipwerk” op ’n basiese vlak met die erotiese en emosionele aspekte van liefde gemoeid is en die aard en vorm van die gedigte daarom gesien kan word as ’n versluiting, is dieselfde motiewe in *Tristia* geabstraheer tot die jukstaponering van onder meer liggaam/gees en emosie/intellek. In beide gevalle gaan dit om ’n swewende veranderlike uitbeelding van aardse emosies wat geestelike betekenis kan hê, telkens stilisties en tematies versluit juis omdat dit ook vir die digter self geld. Miskien is dit in elk geval ook waar van bykans alle goeie poësie; dat dit gaan om indirekte segging en vormlike spel, wat dan juis die segging en vorm teleskopeer tot veel meer; dat dit gaan om versluiting ter wille van misterieuse uitstraling van juis ’n wyer betekenis.

*Tristia* is in drie dele ingedeel: die eerste deel word (weer eens absoluut neutraal) “Verse” genoem; die tweede “Tristia”; en dan volg die twee slotverse onder die opskrif “Odes”. By die lees van die bundel is daar, afgesien van die indeling, tematiese verbande wat oor al drie dele strek; en die sentrale toonaard is, en bly, die elegiese – wat insluit weemoed oor die vaderland, weemoed oor die vreeslikheid van die wêreld waarin mense leef en liefdesweemoed in verskillende vorme.

Drie belangrike temas wat ek wil uitsonder om die samehang in die bundel *Tristia* te illustreer, is die liefde, die menslike tweeledigheid, dit wil sê al die soorte binariteit waarin die mens vasgevang is, en die kennis van eie beperkinge. Hierdie temas, en daar is vanselfsprekend meer, word in “Groot ode” tot ’n uiterste konsekwensie gevoer en geëssensialiseer.

In die afdeling “Verse” is daar, as ’n mens jou oog daarop rig, ’n besonder groot aantal verse wat met die liefde gemoeid is, hetsy as ’n liefdesversugting of as ’n bespiegeling oor die liefde. Van die opvallendste liefdesgedigte is byvoorbeeld “Kry ons dit ooit helder, kindjie” (VI, 12), “Jy’t weggegaan...” (X, 14), “Ons moet onself nie dwing nie” (XIV, 18), “Bose kamer” (XV, 19), “Noordelike Junie” (XIX, 21), “Bitter wingerd gun jy my” (XX, 21), “Ek was soveel gif vir jou” (XXIII, 23), “Soggens sal die lig kom” (XLVI, 46), “Kom, aand. Kom, nag” (XLVII, 48), “My verraderlike klein boksmat” (XLVIII, 48), “Die nagsneeu by my kamerruit” (LX, 62), “Het die dag tot niks geword” (LXII, 63), “Neuroses” (LXIII, 64), “Ek weet jy is intelligent en krities” (LXIV, 65), “O die ongedurige kind” (LXVII, 67) en “Nozem

<sup>5</sup> Van hier af verder aan verwys bladsynommers in hakies na Louw, NP van Wyk. 1962. *Tristia en ander verse voorspele en vlugte 1950-1957*. Kaapstad: Human & Rousseau.

praat” (LXXIII, 72). Die liefdesgedigte is verspreid geplaas, tussendeur gedigte oor historiese figure, die gedigte oor figure uit die Rooms-Katolieke geskiedenis en gedigte oor ander temas. Dit is asof die digter die gedigte oor die liefde wil laat integreer met al die ander gedigte, miskien om die liefdesmotief te verskuil, maar ook om die spesifieke liefdesbetekenisse te laat aansluit by ander temas. Dit is dan ook wat inderdaad gebeur.

Die tweede dominante tema in “Verse” en ook in die bundel as geheel is die inherente tweeledigheid van die menslike bestaan. Daar is baie prominente gedigte oor tweeledigheid en die onontkombare verskeurdheid van die mens tussen pole is in bykans alle gedigte aanwesig. Die digter sien die mens as gevange tussen liefde en verantwoordelikheid, tussen intellek en gees, tussen denke en emosie, tussen gees en gevoel, tussen liggaam en gees, tussen menswees en reinwees, tussen aardsheid en heiligheid, tussen man en vrou, manwees en vrouwees en tussen God/god en mens. Gedigte wat bekend (beroemd) geword het op grond van die eksplisiete ontginning van hierdie tweeledigheid is onder meer “Cartesiaan” (I, 8-9), “Ex unguine leonem” (V, 12), “Armed vision” (XLIII, 42), “Dubbelportret” (LXXIX, 71) en “Straalpiloot” (LXXVII, 75).

Dieselfde werkwyse, van fokus én verspreiding ter wille van integrasie, geld vir die tema van die beperktheid van die mens. In sy vermoëns én sy optrede is daar by die spreker in die verse deurgaans ’n bewustheid van ’n onderliggende en altyd-teenwoordige onsuiverheid en dit is hierdie ongemaklike selfkennis wat hom laat lamenteer oor onvolkomenhede in die self. Hierdie tema kom eksplisiet voor in gedigte soos “Epitaphe pour lui-même – Hy het nooit danig waffer liefde ooit gekry, nè” (XVI, 19), “My het die vlug ook min gebaat” (VII, 13) of “Meifees in Amsterdam” (XII, 16), maar die deurlopende ondertoon van ironie en selfironie wat in bykans elke enkele gedig aangetoon kan word, sluit daarby aan.

In die afdeling “Tristia” is die verband met “Groot ode” selfs sterker in die tematiek aanwesig. Wat die liefdestematiek betref, word dit steeds duideliker dat dit gaan om twee vroue. Daar is die een wat haat (waarskynlik reeds aanwesig in “Verse” in ’n gedig soos “ek was glo soveel gif vir jou” – XXIII, 23), wie se liefde tot haat geskif het (XXVII, 99). Sy is vermoedelik die een van wie die digter skryf “Jy was bly in jou mooi oë; en nou in hulle gewond” (I, 81), die een met wie hy nie meer kan praat nie (XXXIII, 106). Die ander geliefde wat besing word, is die een van wie daar afskeid geneem moet word. Hierdie geliefde, die een wat met groot weemoed afgelê moet word, staan sentraal in vele elegiese verse. Sommige is klein gedigte soos “Ek het jou voetstap leer vergeet al” (XXI, 97) en “Sy sal nooit kom nie” (XXVI, 99). Dwarsdeur die hele afdeling word dit egter duidelik dat die digter aan hierdie liefde nie kan ontkom nie. Die digter wil wat verby is nie verloën nie, die “bebroeide-eier-blom in my gewete”, maar dan weet hy ook:

[...] dat dink dínk moet wees,  
 en weet wéét wil wees tot in die volte;  
 maar: dat die bronstige vermoede nog iets is  
 wat hoek-om tog ’n afspraak hou  
 ... (XIV, 94)

Dit is hierdie liefde wat die groot hartseer veroorsaak:

Ringmure wit om wingerde  
 ons hart bly soos ’n ring gesluit  
 maar oop en buite bakens is die pyn  
 (XXXV, 107)

Die liefdesweemoed en -afskied word breër uitgewerk in grootse gedigte soos “Groet in bruin” (XXXI, 103):

Lieflike, klein, vrou: in die stralende eerbied:  
 wat ek, lopend, aandagtig, vir jou bied: vát:  
 die wit water van Tarragona, die bloot  
 en die wit van die mediterreense  
 byna-nie-weet-nie, wind-skeef góéd-weet  
 (XXXI, 104)

Die tweeledigheidsmotief en die bewussyn van eie beperkinge is baie opvallend in hierdie afdeling. Dit kan egter nie sterk genoeg beklemtoon word dat in al die verse in *Tristia*, alles met alles verband hou nie. Die liefdesproblematiek is integraal verweef met die motiewe van selfontmaskering en die selfondersoek, asook met die tweeledigheid van alles. Die mate van tematiese ineenvloeiing laat ’n vermoede ontwikkel dat die liefdesproblematiek, die pynlike aflê van ’n bestaande liefde vir ’n nuwe liefde wat van die begin af gedoem is tot afskied en verlies, die aanleiding is tot al die selfondersoek, tot die besinning oor die menslike bestaan en oor die etiese aspekte van menswees. Die mens wil gees en intellek wees, wil suiwer dink en lewe, maar teen alle wil en dank laat siel en emosie en veral liggaam hulle steeds geld en dit is daardeur dat die mens ly. Hierdie mens staan teenoor die aarde, wat suiwer is. In “Bruin asters” (X, 90) gaan dit oor die asters wat “kortstondig” is, soos woorde wat ook “lawwe dinge” is, maar die “bot aarde self, dié sal bly”. Hierdie gedagte word elders ook uitgewerk:

Wie naand gesê het, moet goéd wees  
 vir die vir wie daar naand gesê is;  
 want die aand is daar om lief in te wees,  
 en die dag is hard, en die môre droewig,  
 meestal: ons is nie aarde wat suiwer is nie.  
 Ons arbeid die maak nie ons harte bly nie;  
 ons is nog onvoltooid wêreld  
 (V, 85)

Die hele afdeling “Tristia” staan in die teken van “[o]ns het ten minste heelwat ironiese ruimte” (III, 83), ook ten opsigte van die strewe na heiligheid. Die mens bly soekend: “Die aard van die Synde is eensaam ... Die synde tas na genade / die heiligheid lê en omring dit” (XL, 11). Want selfs binne ironiese beperkinge bly die mens bewus van die onbereikbare heiligheid:

Die sintuig vir die afgrond; om met ’n vóélhoring  
 te voel: presies hoé hy my skil vat, –  
 daar skiet ons tekort; terwyl ánder die afgrond  
 aan weerskante hoor donder, as daaglikse las,  
 soos straatlawaai leer aanvaar het.  
 ...  
 Maar die heiligheid eien geeneen van die twee nie:  
 ...  
 – gelukkig: die mens bly die ondeurskoude liefhê  
 (VI, 86)

Die helder, “baie-fyn dink” (XXIII, 97) bly vir die digter belangrik – maar sy eie waan en beperkinge staan hom net so helder voor die gees:

Toe jy ’n kind was, het jy gedink:  
 daar sal groot dinge kom uit my  
 [...]  
 [...] in plaas van net groot en net goed,  
 het daar verskriklikheid en eenvoud  
 en eenvoud en nederigheid  
 [...]  
 by die breuk uit wat jy is, kom peul.  
 Die aarde is nie eenvoudig

(XIII, 93)

In die volgende deel van die artikel word aangetoon hoedat hierdie temas, die liefde, die tweeledigheid en die kennis van eie beperkinge, in “Groot ode” figureer, maar daar word ook gepoog om die gedig as liefdeselegie te lees.

#### 4. “GROOT ODE” AS LIEFDESELEGIE

Die bespreking van “Groot ode” wil ek begin deur te verwys na die wyer raamwerke van die gedig en die bundel.

##### 4.1 Agtergrond en kontekstualisering

Die bundelitel *Tristia* verwys na Ovidius se baie bekende *Tristia*, ’n lang gedig in die vorm van vyf boeke. Die woord “tristia” beteken letterlik “hartseer” en verwys dus na smart en ander hartseer dinge en Ovidius se gedigte word derhalwe beskou as treursange. In Louw se geval dui die titel *Tristia* nie primêr op die inhoud van Ovidius se gelyknamige geskrif nie, want Ovidius se *Tristia* gaan hoofsaaklik oor sy verblyf in Tomis, die vreemde koue oord waarheen hy verban is. Inderwaarheid word Ovidius se *Tristia* glad nie as deel van die genre van die liefdeselegie gereken nie (vgl. Farrell 2012:220) omdat dit geen liefdespoësie soos die tipiese Romeinse elegieë bevat nie. Ovidius gebruik wel die elegiese toonaard om oor sy verbanning en verguising te lamenteer en te probeer vergiffenis verwerf by keiser Augustus sodat hy herroep kan word na Rome.

Little book, go without me – I don’t begrudge it – to the city.  
 Ah, alas, that your master’s not allowed to go.

...

Find someone who sighs about my exile  
 and reads your verses, with wet eyes,  
 and silently wishes, unheard by enemies,  
 my punishment lightened by a gentler Caesar

(Ovidius, *Tristia*, Book TLI)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Die aanhalings uit Ovidius se *Tristia* kom uit die vertaling deur AS Kline (2003) soos wat dit op die internet beskikbaar is by *Poetry in Translation* (vgl. bibliografie).

Ovidius ervaar sy lewe in Tomis as neerdrukkend en vereensaamd en die koue en troosteloosheid van die omgewing maak dit net erger. Die aanhaling wat op die buiteblad van Louw se *Tristia* voorkom, pas hierby in.

Maar wanneer die somber winter sy ruwe gelaat vertoon en die wêreld wit lê onder ys, hard soos marmer, en wanneer jy die noordewind gewaar en die sneeu wat opgesweepte word onder die Beer-sterregroep, dan besef jy dat hierdie volkere hulle naby bevind aan die bibberende pool. (Grové 1963)

Die parallele met Louw se *Tristia* vra om kommentaar. Wat die motief van die balling betref, was Van Wyk Louw se fisiese verblyf in Amsterdam op grond van sy aanstelling as dosent in Afrikaanse letterkunde uiteraard tydelik en kon hy dit enige tyd beëindig. Die noordelike Nederland is inderdaad koud en vir die Afrikaanse digter ook 'n vreemde oord. Hy gebruik die kontras tussen die koue noorde en die sonnige land van herkoms treffend as 'n metafoor (vgl. onder meer “Voorspel 1950”, 7), maar dit is ook so dat die koue waarvan daar in die bundel gepraat word, dikwels 'n persoonlike psigologiese en emosionele koue is. Die warm/koud-teenstelling van die land van herkoms teenoor die land van verblyf, sluit aan by lamentasies oor die land van herkoms, maar daar is te veel gedigte oor ingeslote en uitgeslote wees, oor warm en koud, wat ook met die liefde te make het om die moontlikheid van 'n ganse metaforiese laag van die titel en omslagaanahaling buite rekening te laat. Ek vra my dus af of die aanhaling op die omslag ten opsigte van Louw se verse nie eerder uiteindelik dui op 'n geestelike ballingskap nie.

Al handel Ovidius se *Tristia* nie oor die liefde nie, staan hierdie digter wel bekend as een van die Romeinse elegiedigters. Die Romeinse liefdeselegie, soos vergestalt in die werk van Gallus, Tibullus, Propertius en Ovidius se *Amores* het volgens Farrell (2012:23) die bestanddele van die Griekse elegie geneem en iets nuuts en opwindends daarvan gemaak. In die inleiding van *A Companion to Roman Love Elegy* skryf Barbara Gold (2012:1) dat die bloeytyd van die Romeinse liefdeselegie vir 'n relatief kort periode van ongeveer 40 jaar geduur het, maar dat die genre<sup>7</sup> 'n buitengewoon sterk en langdurende invloed op Westerse kuns en letterkunde gehad het. Die woord elegie is afkomstig van die Griekse woord *elegeia*, wat “treurlied” beteken. Die Griekse en ook die Romeinse elegie se engste definisie is dat dit poësie is wat in die elegiese metriese vorm geskryf is, dit wil sê in koeplette bestaande uit een heksameter ('n sesvoetige daktiliese versreël, dus met versvoete bestaande uit een lang en twee kort sillabes) en een pentameter ('n vyfvoetige daktiliese versreël – Cupido sou glo een versvoet gesteel het).<sup>8</sup> Die liefdeselegie was dan gewoonlik 'n boeklengte versameling van gedigte in die eerste persoon geskryf, aan of oor 'n geliefde wat by die naam genoem word. Die liefdesverhouding waaroor dit gaan, is gewoonlik uiters kompleks en het ook gewoonlik 'n treurige afloop.

Wat egter deurgaans voorkom, is dat die elegiese gedig na binne gerig is en op die digter self gefokus is al gaan dit oor 'n geliefde. Daar word selfs gesê dat die elegiedigter se eerste belang by die digter self lê (Gold 2012:1), maar omdat die elegie in 'n uiters hibriede vorm

<sup>7</sup> Die klassieke elegie word verskillend benoem as 'n *digsoort* of *genre*, maar hier gebruik ek die terme soos in die klassieke bronne (Gold 2012) sonder om aan die terminologiese debat deel te neem.

<sup>8</sup> “The Ovidian corpus begins with an act of vandalism by the god of Love against the poet’s attempts to write in continuous hexameters ... and thus in the lofty vein of the epic: Cupid steals a foot from every second line and forces the poet into a different mode” (Sharrock 2012:70).



ontwikkel het, word ook aanvaar dat hoewel die elegiese vorm altyd gaan oor die individuele stem, die digter nogtans ander onderwerpe in sy betoog intrek. Hierdie eienskap het Coleridge eeue later daartoe gebring om die elegie te beskryf as

the form of poetry natural to the reflective mind. It may treat of any subject, but it must treat of no subject for itself, but always and exclusively with reference to the poet himself. (Parker 2012:486)

Wat egter hierby in gedagte gehou moet word met die oog op latere ontwikkeling van die genre, is dat in komplekse liriese poësie, die subjek nie 'n samehangende, vaste, enkele geheel is nie, maar juis verdeeld of gefragmenteerd is, en die uiteenlopende tematiese materiaal wat gebruik word, word nie betrek om probleme op te los nie, of om uitkomst aan te bied nie, maar eerder om insig te probeer verwerf in die omstandighede of konteks (Janan 2012:377).

Dit is dan ook so dat die klassieke elegie 'n uiters hibriede literêre vorm was, verwant aan die epos, die pastorale, die komedie en verskillende vorme van liriek. In die Romeinse elegieë is daar dikwels 'n verhaal vertel, al sou 'n mens verwag dat die elegie as 'n suiwer liriese vorm nie epies van aard sou wees nie. Daar word egter gesê dat Ovidius se *Amores* eintlik 'n erotiese roman is (Lively 2012:410). Wat wel aanvaar word, is dat die Romeinse elegie 'n tradisie geskep het waarin 'n komplekse, self-refleksiewe bewussyn wat bo die historiese moment uitstyg, voorkom en werksaam is (Gold 2012:2). Die sonnet in sy gevarieerde vorme en selfs Rilke se *Duino Elegien* word beskou as nakomelinge van die elegie. Daaruit kan mens sien hoe kompleks en gevarieerd die elegiese ingesteldheid en die elegiese stem kan wees.

Die representasie van karakters in die liefdeselegieë is 'n boeiende onderwerp, juis omdat die uitbeelding geskied vanuit die psige van die minnaar-digter. Janan (2012:375-388) skryf met insig oor die komplekse minnaar en ook oor die geliefde vrou, die *puella*, wat in die Romeinse liefdeselegie tegelykertyd onmoontlik goed en onmoontlik sleg is. Is sy 'n *femme fatale*? Is sy 'n brose slagoffer? Of is sy 'n manipuleerder? Daar is altyd 'n misterieuse waas wat om die vrouefiguur hang. Deur die eeue het navorsers steeds gesoek na die persone agter die figure in die elegieë en al is daar aanvaar dat hierdie figure fiktief was en dat die digters die poëtiese spel self net so belangrik geag het as die gegewens in die elegieë, maak die outobiografiese vermoedens die tekste net daardie bietjie meer boeiend en fassinerend.

## 4.2 Die nawerking van Ovidius se *Tristia*

Die belangrike feit hier is dat Ovidius nogtans deur die eeue die bron van inspirasie was vir latere elegiese liefdesdigters (vgl. Parker 2012:476), hoewel dit dan eerder op grond van sy *Amores* en nie sy *Tristia* was nie. Trouens, ook ander digters het hulle deur Ovidius se *Tristia* tot trieste elegiese poësie laat inspireer. Regdeur die eeue – in die res van die tyd van keiser Augustus, in die laat klassieke periode, die Middeleeue, die Renaissance tot in die modernistiese tyd – is daar poëtiese werke wat na die tradisie van die Romeinse elegie en die werk van Ovidius terugwys. Goethe se “Römische Elegien” (bestaande uit 20 gedigte) verwys nie spesifiek na *Tristia* nie en is 'n lofsang aan Rome, maar sou nie sonder die voorbeeld van die klassieke Romeinse elegieë kon ontstaan het nie. Hoewel die elegieë oor Rome as stad gaan, sy verlede en sy hede, gaan dit ook oor die poësie, spesifiek die elegie, en ook oor 'n geheime geliefde:

Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe  
 Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom  
 (Goethe, *Römische Elegien I*)

Schwerer wird es nun mir, ein schönes Geheimnis zu wahren  
 Ach den Lippen entquillt Fülle des Herzens so leicht!  
 Dir, Hexameter, dir, Pentameter sei es vertrauet  
 Wie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt.  
 Sie, von vielen Männern gesucht, vermeidet die Schlingen,  
 Die ihr der Kühnere frech, heimlich der Listige legt;  
 Klug und zierlich schlüpft sie vorbei und kennt die Wege,  
 Wo sie der Liebste gewiß lauschend begierig empfängt  
 (Goethe, *Römische Elegien XX*)

Hooley (2012:491 e.v.) skryf uitvoerig oor die moderne nawerking van die Romeinse liefdeselegie. Propertius het 'n sterk invloed gehad op moderne digters veral op Engelse digters soos Donne, Lowell en Pound. Hy gaan egter voort:

And Ovid ... there seems always Ovid, but again in the past century, most creative, adaptive, and translational and adaptive work has found a home in the *Metamorphoses* and exilic works. (Hooley 2012:504)

Ossip Mandelstam (1891-1938) het ook 'n gedig met die titel "Tristia" geskryf en die gedig handel eksplisiet oor afskeid en oor 'n geliefde. Interessant genoeg gaan dit vir hom (net soos in baie gedigte van Louw in sy bundel *Tristia*) ook oor die verskil in lewensaanvoeling tussen mans en vroue:

I have studied the science of leaving  
 in night's unbraided sorrows.  
 ...  
 At the sound of "leaving", who can know  
 the separation that awaits us,  
 ...  
 How bare the warp of this life is! How  
 meager blessing's language! All of this  
 recurred before. All of it repeats.  
 For us it is the moment's recognition that is sweet.

Divining Erebus<sup>9</sup> is not our labor:  
 wax is hers; bronze -  
 our task, our tally in battle -  
 while women die and live as augurs.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Erebus was 'n godheid in die Griekse mitologie wat uit Chaos, die oerleegte, gebore is en met diep donkerte en skaduwees geassosieer word. Hy was die broer van Gaea (aarde), Tartarus (onderwêreld, Eros (liefde) en Nyx (nag)([https://www.greekmythology.com/Other Gods/Erebus/erebus.html](https://www.greekmythology.com/Other%20Gods/Erebus/erebus.html)).

<sup>10</sup> Vertaal deur Tony Brinkley en Raina Kostova in *Four Centuries: Russian Poetry in Translation* 5 (2013): 8-13, ed. Dr. Ilya Perelmuter. (Beskikbaar by [fourcenturies@gmx.de](mailto:fourcenturies@gmx.de)).

Joseph Brodsky, die uitgeweke Russiese skrywer (wat terloops ook baie van Mandelstam se werk in Engels vertaal het), het ook in 1982 ’n reeks Romeinse elegieë gepubliseer. Hierdie elegieë gaan oor die stad Rome en oor wat van sy glorieryke verlede oorgebly het – dus die teëpool van Ovidius wat verlang het na Rome. Brodsky lamenteer eerder oor die gang van die lewe as oor ’n geliefde, maar die gedigte het veel te danke aan die oorspronklike Romeinse elegieë in dié opsig dat dit melankoliese meditasies vol verrassende metaforiek bevat, waarin die gedagtegang telkens onderbreek word en dan weer voortgaan (vgl. Hooley 2012:505). In Elegie IX skryf Brodsky as ’t ware in teen die Romeinse elegieë op ’n parodiërende wyse. Die gedig is nie ’n Romeinse elegie nie, maar handel daaroor en werk met dieselfde idees en motiewe: dit sou dus nie sonder kennis van die genre tot bestaan kon kom nie.

Brodsky se reeks elegieë (I – XII) sluit soos volg af:

The more invisible a thing,  
 the more certain that at one time  
 it was present on earth, and moreover,  
 is now everywhere. Were you not the first  
 to whom this happened? What hangs  
 on a nail cannot be divided without remainder.  
 I was in Rome and filled with light,  
 as only fragments dream!  
 The golden nickel on my retina  
 will suffice for the whole long dark

(Elegy XII)

Tot hierdie lys uitsaaiings van Ovidius en die ander Romeinse elegiedigters, kan mens die naam van NP van Wyk Louw toevoeg. Nie net stel die bundeltitel *Tristia*, via Ovidius, die Romeinse elegiese tradisie as ’n literêre soort aan die orde nie, maar die elegiese toonaard van ’n groot aantal van die gedigte in die bundel as geheel, asook die deurlopende liefdesmotief, sluit sterk aan by die tradisie van die Romeinse liefdeselegie. Verder word motiewe soos die liefde wat smartlik afloop, die fokus op die sentrale sprekende figuur in die gedig, die suggestie van veelfasettige karakters in die verse en die afskeid van die geliefde wat in die Romeinse elegie so prominent is, duidelik in “Groot ode” nagepak.

### 4.3 “Groot ode” as die kulminasie van die deurlopende liefdestema in *Tristia*

Soos hier bo aangetoon, loop die tematiek van die bundel *Tristia* as geheel deur tot in “Groot ode”, maar dieselfde onderwerpe en temas kom in die slotgedig in ’n meer geabstraheerde en in ’n meer essensiële vorm voor. Dit is asof “Groot ode” die kerngedagtegang van die bundel saamvat in ’n uiters gestroopte en soms byna kriptiese styl. Die gedig is ’n ode en dus “’n statige, ernstige lied waarin ’n verhewe onderwerp, ’n belangrike gebeurtenis, ’n bewonderde persoon of ’n abstrakte gegewe soos skoonheid, vreugde, ouderdom, liefde, waarheid, vriendskap, arbeidsaamheid of ander deugde op verhewe toon besing word” (Cloete 1992:355). Binne hierdie lesing van die gedig sou gestel kon word dat “Groot ode” ’n ode is gerig aan ’n geliefde vrou, asook aan hierdie spesifieke liefde. Die vrou is waarskynlik die vrou van die sleutelgedig “Groet in bruin” waarvan die toonaard ook by “Groot ode” aansluit, en dit is hierdie verhouding wat in baie van die liefdesverse in die bundel as gekompliseerd uitgebeeld is. Dit is ’n verhouding wat op ’n onvermydelike afskeid afstuur.

Vanselfsprekend wil ek die belang van ander temas soos die verhouding met die aarde en met God, en al die ander tweeledighede nie afmaak nie. ’n Mens het immers hier te make met die uitwaaiende en selfs misleidende aard van goeie poësie wat oënskynlik een stelling maak, maar terselfdertyd oor die vermoë beskik om ’n reeks verborge betekenisse te dra. Louw self het hieroor sterk opvattinge uitgespreek in *Rondom eie werk* (Louw 1970:75), en ek hou dit deurgaans in gedagte:

[Die poësie] ontstaan uit liefde, uit haat, uit droefheid, uit skrik, vrees; uit praat met God en verlang na God. Dit ontstaan uit kyk na die wêreld, uit visvang, perdry, jag en lag, dans en doodgaan.

[...]

Vir my lê voorlopig die antwoord in hierdie vermoede: miskien is die poësie so veelsydig, so álsydig, dat elke ding kan lyk op ’n verwysing na hom; elke ding en elke gebeurtenis ’n allegorie van hom.

[...]

[...]’n faktor wat in elke vers aanwesig kan wees, ’n faktor wat álles “verklaar”, verklaar geeneen in die besonder nie. Dan moet ons weer leer om primêre verklarings te soek, om die gedig te beluister vir wat hy op die éérste vlak sê.

Louw het dit hier spesifiek oor die soeke na poëtikale aspekte in elke enkele gedig, maar ek dink wel ’n wyer strekking is ook uit sy uitspraak af te lei.

In my pogings om “Groot ode” so op ’n eerste vlak te lees, het die vermoede egter steeds sterker geword dat al die vertwyfeling wat in die gedig uitgespreek word en deur uiteenlopende metafore en verwysings gedra word, voortkom uit die liefdesproblematiek wat alles vir die digter in ’n ander lig te staan laat kom het. As gevolg daarvan het al die sekerhede en selfversekerde verkenning van dieselfde stel verhoudinge wat in die vroeë werk van Louw voorkom – die verhouding tot God, met die medemens, met die geliefde, met die aarde, van die liggaam tot die gees, die intellek tot die emosie, asook die intellektualiteit as sodanig en selfs die “profeetskap” – hier veel meer efemeer geraak en bestaan dit voort as vrae en vermoedens.

My lesing van die bundel *Tristia*, en die interpretasie van “Groot ode” teen die agtergrond van die tradisie van die Romeinse liefdeselegie wil nie op simplistiese wyse beweer dat dit gaan om ’n direkte afspieëling van dié klassieke genre nie. Dit is eerder ’n poging om die eienskappe en styl van die liefdeselegie as ’n vertrekpunt te gebruik om aspekte, assosiasies en suggesties raak te sien wat in “Groot ode” andersins dalk nie opgemerk word nie. Daarom word daar eksplisiet ondersoek ingestel na die agtergrond van die klassieke verwysings in die titel en in baie verse in die bundel, asook na die klassieke verwysings in “Groot ode”, maar steeds met die klem op die elegiese liefdesmotiewe.<sup>11</sup>

Waar die tipiese Romeinse liefdeselegie in die eerste persoon geskryf word, is die eerste deel van “Groot ode” (123-133) nie-persoonlik en in die passiewe vorm geskryf. Later word die voornaamwoord “ons” gebruik (vanaf 124), en nog later “ek” – en wel in ’n toon van

<sup>11</sup> Van Vuuren (1989) gee ’n meer uitvoerige bespreking van klassieke verwysings in “Groot ode”, maar wat die liefde betref, plaas sy die klem effens anders. Vir haar is die liefde in “Groot ode” belangrik as die aanleiding tot die “assosiatiewe indrukke van ’n ek-spreker wat onder meer as gevolg van die pyn van ’n liefdesverhouding wat skeefloop, ’n doodswens koester, en sy onmiddellik omringende wêreld as ’n Danteske *Inferno* en Rimbaud-agtige hel ervaar” (Van Vuuren 1989:110).

náberou en aanvaarding van skuld: “ek is die niks-verlang / (die heilige liefde / word deeglik gewreek)” (127). Daarna word “ons” weer gebruik, asof die digter namens altwee die geliefdes praat (en by implikasie ook oor die universele mens wat van dieselfde oortuiging as die minnaar en die geliefde sou kon wees). As daar dan koue tye voorlê, tye van “ys”, is dit “óns ys” (128). Dit is ook “ons” wat sal “skanse bou” al is dit ook so dat daar ander magte aan die werk is wat daartoe lei dat “vreugde stort in hierdie afgrond in”. Dit wil dus voorkom asof die spreker namens beide geliefdes praat, maar soms, as hy dit oor skuld en tekortkominge het, dan gebruik hy “ek”. Dáárby is die geliefde nie ingesluit nie. Die minnaar neem ook self die verantwoordelikheid as hy oor sy angste praat:

Stiller gaan die wêreld word.  
Hart, my hart, jy is so bang  
dat die aarde nooit sal word nie  
iets wat jy van hom verlang  
(132)

En hy aanvaar dat hierdie onvolkomenheid onontkombaar is:

dié adamiese verleentheid  
was in die appels by die val  
(132)

Uiteindelik beskryf hy homself en die mens op ’n uiters selfrelativerende en byna selfveragterende wyse:

Die mens is ’n walg  
en hy haat die teken.  
Of sku dit, negeer dit  
(1, 133)

Die gebruik van “ons” dui vir my daarop dat mens hier met ’n moderne minnaar te make het, een wat die hele liefdesproblematiek nie net op homself betrek nie en nie net met homself besig is nie. Hy sluit dus die geliefde by sy lamentasie in. Dit is egter wel die minnaar se verwysingsraamwerk en sy segging wat oorheers in die gedig. Al gebruik hy “ons”, is dit die digter-spreker wat dink in terme van afgrond en rots, koue en ys. Dit is en bly inderdaad die gekompliseerde minnaar wat aan die woord is, wat die beelde en verwysings kies. Hy dink meersydig en is as subjek in bepaalde opsigte gefragmenteerd. Dit is hy wat al die wêreld wat hy ken en waaroor hy besin, in sy woorde bymekaartrek. Dit is deur middel van sy steeds sterk aanwesige intellektualiteit dat die klem telkens op die gedagte self geplaas word en nie op die “karakters” nie, veral in die dele waar die “nie-persoonlike” toon gebruik word. Trouens, die karakters word verskuil gehou in die vaagheid van die voornaamwoordelike “ons” en op dié manier styg die liefdesproblematiek bo die grense van die spesifieke uit.

In die Romeinse liefdeselegie word die geliefde gewoonlik by die naam genoem, hetsy ’n werklike of fiktiewe poëtiese naam. In “Groot ode” word geen name genoem nie. Eiename word selde in die moderne of die modernistiese poësie gebruik, maar die aanwesigheid van die twee geliefdes, en veral van die “ons” waarna die spreker verwys, kan gewis op spesifieke persone dui. Al sou ’n mens die “ons” dus ook kan interpreteer as duidend op die universaliteit

van groter vraagstukke, wil ek betoog dat binne die raamwerk van hierdie lesing van die gedig, die persoonlike voornaamwoord “ons” juis nie as ’n nie-persoonlike aanduiding beskou hoef te word nie. Die “ek” lewer kommentaar op wat die “ons” moet hanteer: die “ek” is betrokke by en ingestel op die “ons” en dus is daar figure in die gedig wat as representasies van werklike mense gesien sou kon word.

Die gedig begin vaag en indirek, onteenseglik metafories: “Veel liefliker is dit / om in die dood se skeur in ... hand aan die wand te sluip” (123). Hierdie skeur kan die onbekende toekoms wees; dit kan die onbekende self, die onontginde domeine van die self wees, maar dit kan ook dui op die liefdesdaad waarin daar in ’n voorwêreldse donkerte in beweging word.<sup>12</sup> Teenoor hierdie liefdesdaad, wat in wese “eksklusief” is, dit wil sê waarin dit net gaan om die twee betrokke mense wat saam ekstase ervaar, staan die dowwe nie-denkende massa, die onpersoonlike stad en sy bewoners wat eet en verteer en wat óók sê dat hulle liefhet. Die spreker impliseer eintlik dat hierdie onnadenkendes nie weet wat die liefde waarlik is nie omdat hulle nie bedreig word deur die moontlikheid om die liefde te verloor nie. Hulle groot tekortkoming is dat hulle afsydig is en hy sou hulle ’n oordeel kon toewens vir hierdie ongevoelige en onnadenkende manier van lewe. Is dit omdat die minnaar homself en die geliefde ervaar as mense wat uiters gevoelig is, is dit omdat hulle blootstaan aan smart en afskeid, dat hierdie onnadenkendheid hom so grondig afstoot? Want sonder die liefde, is die toekoms ’n donker, onbekende plek.

Interessant is dat daar in besprekings van die Romeinse liefdeselegie telkens genoem word dat die stad ’n belangrike element in die gedigte is. In “Groot ode” word die stad ook telkens as beeld gebruik. Netso kom die beeld van die afgrond en die beeld van klippe en rotse deurlopend voor. Die geliefdes beweeg in ’n onkenbare gebied in, asof in ’n grot of in ’n skeur in; daarteenoor is die stad ’n stomp, veilige plek. Hierdie beelde roep die gedig “Die sintuig vir die afgrond” (VI, 86) in die afdeling “Tristia” op, waarin die onderskeid beklemtoon word tussen die mense wat die rasende afgrond met ’n voelhoring probeer peil en diegene vir wie dit gewoon straatgeraas word. Teenoor die massamens staan die mens wat opreg en bewustelik wil voel en dink, die mens met die metafisiese/meta-fisiese lewensaanvoeling (letterlik bó die fisiese uit); die soort mens wat agter die gewone die onsienlike dinge raaksien en raakdink.

Die ryk verwysingsveld wat in die gedig gebruik word, laat die spreker in die gedig na vore kom as ’n besinnende figuur. Hiervan is religieuse besinning, die gesprek met God (met ’n hoofletter) ’n sentrale aspek, maar die verwysingsveld sluit ook in besinning na aanleiding van die skeiding van Virgilius se Aeneïs en Dido (in die herhalende beeld van die vertrekkende skip), die Middeleeuse diere-epos “The owl and the nightingale” (in verwysings na die tweegesprek oor die rampsalige gevolge van “oortredings”), Dante se *La vita nuova* en *Inferno* en Rimbaud se *Une saison en enfer*.<sup>13</sup>

In verskeie verse in *Tristia* kom die kwessie van verskillende benaderings tot God en godsdiens ter sprake (XIV, 18; LXII, 63; LX VII, 67; XXIX, 100), maar in “Groot ode” word daar vrae gestel oor en aan God en hoewel daar ’n deurlopende religieuse ondertoon in die gedig is, is die toonaard vraend en soekend, want vir die “ons” het alle sekerhede verval. Die spreker sien die “ons” (124) op ’n kantelende aarde, terwyl hulle nie weet tot watter mate hulle in God se hand lê nie. Trouens, die ganse aarde weet dit nie want “ons pyn kry nie antwoord”. Die spreker bied geen antwoorde aan nie; trouens, hy vra direk: “Waarom antwoord wil hê”

<sup>12</sup> Vgl. Van Vuuren (1989:88) vir meerdere interpretasies van die grot en die vroulike diviniteit na aanleiding van hierdie reëls in “Groot ode”.

<sup>13</sup> Hierdie verwysings word nie in hierdie artikel opgevolg nie omdat dit reeds uitvoerig aangetoon en ontleed is in Van Vuuren (1989:100–104).



en bevraagteken daarby ook die instrument van sy ambag, naamlik die woord, met die stelling dat woorde ook geen einde of uitkoms bring nie, aangesien woorde eindig in sigself is en nie op iets voleindends kan dui nie.

Hierdie onsekerheid raak ook die liefde: nie óf daar liefde is nie, maar oor “hoe ver die liefde lê”, hoeveel dit kan verduur, of hoe lank dit kan duur. Dit wil vir my voorkom asof die “wit”, die “lynwaad, of linne”, oor die misterie van die liefde gevou moet word ómdat dit onverstaanbaar is en ómdat die etiek daaraan verbonde onaantoonbaar is: “suiwer is niemand, of alles” (124). Die liefde is onontkenbaar en die vraag is of en hoe die liefde verkeerd of oneties is. Wie oordeel en binne welke sisteem? Wat wel die geval is, is dat diegene wat “kén, wat beken is”, wat dus die liefde gesmaak het, sonder sluier staan, dus alles werklik ken en weet. Hulle bestaan is egter onvas, asof op ’n skip, want hulle ken hulle eie kwesbaarheid. En daar is bitterheid wat nie opgehef of weggevoer kan word nie. Mense hou van vastigheid (“Ons hou van vaste stede”, 125), al kan hulle met water op verskillende maniere omgaan. En die mens kan logies ken en weet, maar die “ons” wil anders wees, en vir die liefde kan die logika geen antwoorde bied nie. Dit is vir die spreker in die gedig ’n ernstige saak, daar is selfs “verskriklikheid” by, waarskynlik by die “spel” wat die geliefdes ken en waaroor later in afstandelike woorde gepraat kan word. Die geliefdes, die “ons”, weet egter dat hulle net glimpse van die geheelbeeld van dinge kan sien en dit ook net vir ’n oomblik. Die geliefdes voel byna uitgelewer omdat hulle nie kan begryp nie, nie werklik kan sien wat hulle sou moes kon sien om te verstaan nie (126).

Die eensaamheid van die minnaar en die byna radelose soeke na ’n manier om ’n greep op dinge te behou, is duidelik in die inkantatiewe versreëls oor die vlermuise in die klipkamer (126-127). Selfs die vlermuise “val weg” van hom af. In die klipkamer is alles lig en swewend: hy word “die niks-verlang” want “die heilige liefde / word deeglik gewreek”. Dit is asof die spreker in die gedig ’n greep probeer behou deur homself te reduceer tot iets wat hy kan beheer: ’n enkele oog en “puur intellek”. Dit word vir hom die “gekeerde lewe”, ’n lewe met ’n ander rigting en gerigtheid en volgens ’n ander styl. Maar die lewe is ook “gekeer” in die sin van *gestuit*, en die minnaar aanvaar dat hy onaanraakbaar en “afgesonder in sonde” moet lewe. Van Vuuren (1989:92) beskou die “dam” as ’n verwysing na Amsterdam waar Louw hom in hierdie jare bevind het, en waar die verhouding wat ’n verleentheid geword het, ontwikkel en gebloei het. Dit kan egter ook ’n verwysing wees na A-dam, die eerste Adam, wat met die sondeval geassosieer kan word in aansluiting by “die appels by die val”. Nogtans dui die beeld van die dam op ’n gevoel van vasgevangene wees, soos water in ’n dam: die mens se beperkinge is van die begin af vasgelê en dit is wat hom gevange sal bly hou; Adam was ook onherroeplik tot sonde bestem.

Die verwysings na wit – witheid, linne en sneeu en ys – aktiveer komplekse beelde, wat enersyds kan dui op ’n wens vir uitwissing van die smart, maar ook na ’n behoefte om verberging, asof witte sneeu (’n beeld wat religieuse assosiasies het) die smart self kan uitwis of “heiligmaak”, skoonmaak. Maar die verrassende is dat die ys nie net toemaak nie, dit bewaar ook: dit is “ons bestendige engelbewaarder” wat dinge behou en verseël onder lae en lae ys; wat stede en geskiedenis “argiveer” in so ’n mate dat dit die verloop van tyd uitwis. Dan sou dit kon wees asof “Christus gistraand kom sterf het” en asof die “ná-water van God oor die aarde” is. Die minnaar vind die ys dus “[s]treng ... en lieflik” (128). Daarteenoor wil hy ook dat die “ons” iets van vuur behou, want “lieflike dinge bly lieflik”.

Die gedagtegang word hier duideliker. Die mens is onvolkome en maak foute. Selfs die liefde sou volgens bepaalde sienings ’n fout kon wees, en die smart wat daaruit kom, is so dierend van aard dat selfs ’n ystydperk dit nie heeltemal bedek nie, al sou mens daarvoor kon

wens. Die ys bewaar egter ook dinge, en is soos die liefde self ook durend en sterk, al moet dit “nuwe tekens” soek. Die tweespalt bly egter steeds daar: Waar setel die wete van heiligheid en die waarde en die uitwerking daarvan? En dus trek die minnaar homself as ’t ware in sy eie kern in terug (129).

Dit is boeiend hoe “Groot ode” heen en weer beweeg tussen die persoonlike en onpersoonlike maar universele kwessies. Ná die passasie oor ys en oor bewaring, oor die oorlewing van liefde en die bewaring deur die “Warende” Gees, praat die gedig oor sterwe. “Sterwe-self is eintlik net ’n sisteem”; maar wel ’n sisteem wat nie begryp word nie. Die leser sou kon dink dat dit hier oor sterwe in die algemeen gaan, maar direk in die volgende strofe is daar weer ’n emosiebelade inkantasië oor pyn en smart. Sou die digter intense smart as ’n soort sterwe voorstel? Ook die smart wat deur die spreker self aangestig is?

O bitter hart: ’n ander hart is bitter,  
 en bitter nie oor eie daad: oor jóú;  
 dié pyn kan sluitend om jou smarte vou!  
 Kyk, Glasgesig!: ’n ander wang is witter  
 (130)

Hierdie versreëls sluit aan by ander gedigte in die bundel *Tristia* oor haat en konflik, gedigte oor ’n vrou wat nie die geliefde vrou is nie, wat eerder die miskende vrou is, die agtergelate een. Hierdie vrou verwyt die digter (“ek moet glo honderd donker kinkels / uit my leer knoop”, XXI, 22); daar is konflik tussen hulle (“ek was glo soveel gif vir jou / soos jy gif was vir my”, XXIII, 23); hy begryp haar smart (“Jy was bly in jou mooi oë; en nou in hulle gewond”, I, 81); hy het vroeë oor die verhouding (“Dat liefde so tot haat kon skif”, XXVII, 99) en hy ontleed die verhouding en beskryf die verdorrings wat daarin gekom het (“Ons kan nie praat nie: nie jy met my nie:/ want in my rens liefde spartel / jou woorde soos vlieë wat verdrink”, XXXIII, 106).

Die deurlopende vroeë oor tekortkominge, oor onvolkomenhede, oor oortreding teenoor die (vorige) geliefde in hierdie gedigte, ook die vroeë oor die regmatigheid van die (groter nuwe) liefde waarna ek vroeë verwys het, sluit alles aan by die biografiese agtergrond van die driehoeksituasie wat daar tussen Louw, sy vrou Truida en Sheila Cussons bestaan het tydens die Louws se Amsterdamse verblyf. Hiermee gee ek nie te kenne dat hierdie liefdesdilemma die ganse betekenis van “Groot ode” is nie, júis nie, maar ek dink wel dat dit die aanleiding was tot die ernstige selfondersoek vir die digter oor die liefde en die geliefde, oor die uitwerking daarvan op die eerste vrou en die hele spektrum van menslike wel en wee wat daaruit voortkom. Dit bring hom by die mens se posisie teenoor die aarde en teenoor God, en daarom stel hy vroeë aan homself oor die etiek van menslike handeling, oor die mens se plek in die gang van die geskiedenis, eintlik meer oor die individu se plek in die gang van die menslike bestaan in hierdie ondermaanse dimensie.

Daar is dus in “Groot ode” ’n ernstige besinning oor die mens se verhouding tot en sy verantwoordelikheid teenoor God, maar ten diepste kom dit voort uit die mens se ervaring van liefde. Dieselfde God waarvan die digter nie weet hoe “seer” die geliefdes in sy hand lê nie, is ook die God wat deur sy ys dinge bewaar en wat sy “ná-water” oor die aarde stuur. Hy is die “Gees: die Warende rondom ons aarde” wat die geliefdes bewaar want die “ons” glo dat hulle – en ook hulle liefde – nooit toegesneeu sal raak nie.

Later stel die digter dit ook dat “[o]ns .. geen gode voor Dié Aangesig / [durf] aanbid nie” en hy beskou dit as ’n sekerheid: “Dít, dít, ten minste, wéét ons”. Die digter praat in menslike woorde, maar God se woorde is magtiger: “Sy woorde laat super-novae uitbars”. Die mens

kan sy eie onsekerhede selfs deur die fynste dink nie uitredeneer nie, maar God is die god van “vinger, hand, of handgebaar,/ of hand-om-keer” (131). Nogtans is die mens daar om God se skitterende mag te kan waarneem: dit word “deur óns gesien:/ anders nooit en nooit as blink gewees nie” (131).

Teenoor hierdie “bars en uitbreek” bly dit so dat die mens “bestáán” (hoe klein ook) met “juistheid; bietjie trots; en heelwat liefde” (132). Daar is vergiffenis nodig, want “niemand tref dit móói met die heelal nie” en dan kom die beroemde reël: “eintlik moet ons leer ironies lewe”. Hierdie uitspraak word egter toegelig en genuanseer met “én: binne ironie nog liefde hou” (132). Dit is asof die verwysing na die liefde hier wel wyer gaan as die erotiese liefde wat vroeër in die gedig gesuggereer word en die digter neem verantwoordelikheid daarvoor dat “die aarde nooit sal word nie / iets wat jy van hom verlang”. Hy aanvaar dat dit die gang van die menslike bestaan is. Selfs hierdie uitspraak word egter ook weer gerelativeer in die daaropvolgende reëls wat aansluit by ander gedigte in die bundel oor fyn luister en hoor: om die merel en die kraai te hoor (XIX, 21); om “soetgoed” te fluister (XXIII, 97) en hoe wag en luister saamgaan as hy skryf “Moenie luister. Moenie wag [...] Leer áf om te luister” (XXVI, 99) – gedigte wat ten spyte van alles die pyn registreer. Nou wil die digter alles stiller hê, hy ervaar ’n soort gelatenheid, ’n aanvaarding dat gloed en warmte iets van die verlede is en nie herwin kan word nie:

Stiller, stiller gaan dit word  
– en elke stilte is al goed –  
stil: om nie te lúister nie;  
stil, en onbeluister soet.

(133)

In die slotgedeelte van “Groot ode” word die verwysing na Aeneïs wat wegvaar en Dido agterlaat, weer opgeroep met die beeld van die skip wat wegvaar, teen die wind in asof die “grys kruiser stralende jaer is / bokant die water” (133). Hiermee word die treurige afloop van ’n liefdesgeskiedenis weer na die oppervlak gebring, indirek maar onmiskienbaar. Die digter/minnaar gaan dus alleen verder, gelate en in stilte, met die sekere wete van die omvang van sy verlies. Hy aanvaar skuld: “Die mens is ’n walg”; maar hy bly roep na insig in die nag. Daar word nie geroep soos die selftevrede nagtegaal van “The owl and the nightingale” nie, maar met ’n stem van onrus, ’n stem wat soekende is na “heiligheid en volledigheid”, want dit bereik die mens nié. Die mens roep dus na iets, “na ánders as *hy* is”.

Die gedig eindig met die woorde “ander name sluimer nog” (133). Hierin lê die suggestie dat daar ander moontlikhede is: moontlikhede van onbekende dinge, van moontlike versoening en verlossing, van ander “name”, dus onbenoemde dinge, dinge wat die mens nog nie ken of kan ken nie, waarvan die mens weet of kan weet nie. Die volle implikasies van hierdie paar woorde, is moeilik vas te pen, maar wat dit wel doen, is om die gedig met ’n oop einde te laat afsluit. Daar kan meer wees as dit waarteen die digter, die “ons” nou vaskyk en waaroor die digter kon skryf.

#### 4. GEVOLGTREKKING

Die trefkrag en trefwydte van die bundel *Tristia*, en van “Groot ode” spesifiek, is nog nie naastenby uitvoerig genoeg verken nie. Die tematiese en stilistiese samehang in die bundel en die klimaktiese uitmonding daarvan in “Groot ode” is met hierdie bespreking aangedui – al

is dit net rakelings. Verder is aangetoon dat “Groot ode” by die tradisie van die Romeinse liefdeselegie aansluit in die gebruik van ’n getormenteerde ek-spreker wat ’n bepaalde liefdeservaring besing én betreur én beween: hierdie gekompliseerde spreker is die sentrale figuur in die gedig: hy praat wel oor en namens albei geliefdes, maar dit is sy eie siening en belewenis wat weergegee word, en dit is hierdie spreker se poëtiese vermoë wat as ’n instrument tot insig en troos en die soeke na uitweë ontgin word. Binne Louw se oeuvre staan hierdie bundel en “Groot ode” as gedig sentraal. Die hibridiese aard van die bundel sluit ook aan by die hibridiese aard van die liefdeselegieë van die klassieke tyd en staan dus ook in hierdie opsig weldeeglik binne die tradisie van die liriese genres.

Louw se volgehoue selfverkennde benadering, sy toenemende nederigheid soos wat sy insig in homself en die mens as sodanig gegroei het, manifesteer hier duidelik. In “Groot ode” is daar ’n digter aan die woord wat aanvaar dat sy bestaan minder sal word: kleiner, beperkter en hy self meer bewus van tekortkominge. Dit is onvermydelik so omdat hy méns is, maar ook omdat hy ’n spesifieke mens is. Soos wat *Tristia* tegelykertyd ’n uiters persoonlike, maar ook ’n nie-persoonlike bundel is omdat die gedigte as gedigte telkens bo die spesifieke uitstyg, is “Groot ode” ’n uiters persoonlike en ook ’n minder persoonlike gedig. Wat voorop staan, is egter steeds die persoonlike ervaring en aanslag: die persoonlike spreker weet sy lewe is “gekeer”. Hy gaan voortaan anders moet lewe en dit is onvermydelik op grond van die liefde wat afgelê is of afgelê moet word – maar ook omdat dit die mens se lot is. Hy bly strewe na heiligheid en volledigheid, maar weet ook dit is onbereikbaar. Pyn is onvermydelik, berou is nodig: die wete van die liefde, selfs van die afgelegde liefde, bly egter ononderhandelbaar.

## BIBLIOGRAFIE

- Antonissen, R. 1955. Twee digters tussen alles en niks. *Standpunte*, 9(4):45-53.
- Antonissen, R. 1963. Die beeld verby. *Standpunte*, 16(4):4-12.
- Bradbury, M. & McFarlane, J. (eds). 1976. *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin.
- Brodsky, J. 1982. “Roman Elegies”. [https://gss.grad.uiowa.edu/system/files/Roman%20Elegies\\_Brodsky\\_0.pdf](https://gss.grad.uiowa.edu/system/files/Roman%20Elegies_Brodsky_0.pdf) [11 Junie 2019].
- Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Du Plooy, Heilna (red. en samest.). 2019. *P.G. du Plessis. ’n Huldiging. Hy was ’n rukkie pagter hier*. Somerset-Wes: Litera.
- Eco, Umberto. 1994. *Misreadings*. London: Picador.
- Grové, A. P. 1963. *Tristia. Balling en vaderland. Die Huisgenoot*, 52:62.
- Farrell, J. 2012. Calling out the Greeks: Dynamics of the Elegiac Canon. In Gold, Barbara K. (ed.). *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford & Chicester: Blackwell Publishing, pp. 11-24.
- Goethe, Johann Wolfgang von. s.a. *Selected Poems. Poetry in Translation*. poetryintranslation.com [9 Junie 2019].
- Goethe, Johann Wolfgang von. s.a. *Römische Elegien*. <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektpool/goethe-italien/roemische-elegien/roem-elegien-text.html> [10 Junie 2012].
- Gold, Barbara K. (ed.). 2012. *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford & Chicester: Blackwell Publishing.
- Hooley, D. 2012. Modernist Reception. In Gold, Barbara K. (ed.). *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford & Chicester: Blackwell, pp. 491-508.
- Janan, Michaela. 2012. Lacanian Psychoanalytic Theory and Roman Love Elegy. In Gold, Barbara K. (ed.). *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford & Chicester: Blackwell Publishing, pp. 375-389.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur I*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Lindenberg, E. 1963. *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte. Kriterion*, 1(2):8-13.
- Lively, Genevieve. 2012. Narratology in Roman Elegy. In Gold, Barbara K. (ed.). *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford & Chicester: Blackwell Publishing, pp. 410-425.
- Louw, N.P. van Wyk. 1970. *Rondom eie werk*. Tafelberg: Kaapstad.

- Louw, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte 1950–1957*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk. 1975. Die “mens” agter die gedig. In Louw, N.P. van Wyk. 1975. *Swaarte- en ligpunte*. Kaapstad: Tafelberg, pp. 90-140.
- Louw, N.P. van Wyk. 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.
- Louw, W.E.G. 1962. NP van Wyk Louw se *Tristia* is ’n nuwe, onontdekte wêrelddeel. *Die Burger*, 14 Desember.
- Mandelstam, Ossip. s.a. “Tristia”. Translated by Tony Brinkley and Raina Kostova. In *Four Centuries: Russian Poetry in Translation 5* (2013): 8-13. fourcenturies@gmx.de © 2013 by Dr. Ilya Perelmutter [14 Junie 2019].
- Nienaber, C.J.M. 1956. Klipwerk – Sluierwerk. *Standpunte*, 10(4):37-41.
- Olivier, G. 1988. *N.P. van Wyk Louw: literatuur, filosofie, politiek*. Johannesburg: Universiteit van die Witwatersrand.
- Olivier, G. 2008. *Tristia* in dialoog met N.P. Van Wyk Louw se oeuvre. *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 24(2):45-70.
- Olivier, G. 2016. N.P. van Wyk Louw. In Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. ’n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 2*. Pretoria: Van Schaik, pp. 673-695.
- Ovidius. s.a. *Tristia – The Early Letters from Tomis*. Translated by A. S. Kline. In *Poetry in Translation*, poetryintranslation.com [10 Junie 2019]. (This work may be freely reproduced, stored, and transmitted, electronically or otherwise, for any non-commercial purpose.)
- Parker, H.N. 2012. Renaissance Latin Elegy. In Gold, Barbara K. (ed.). 2012. *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford & Chicester: Blackwell Publishing, pp. 476-490.
- Steyn, J.C. 1998. *N.P. van Wyk Louw – ’n Lewensverhaal. Deel 1 en 2*. Kaapstad:Tafelberg.
- Sharrock, Alison R. 2012. Ovid. In Gold, Barbara K. (ed.). *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford & Chicester: Blackwell Publishing, pp. 70-85.
- Pretorius, C. E. 1971. Die begrip “intellektueel” by N.P. van Wyk Louw. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif. Universiteit van Pretoria.
- Pretorius, Rêna. 1984 (1979). Benaderend maar nooit bereikend: ’n Voorlopige begryp van “Groot ode” (N.P. van Wyk Louw). In: *Ryk domeine*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rossouw, pp. 118-143.
- Pretorius, Rêna. 2006 (1990). *Tristia*: ’n Lesing vanuit ’n postmodernistiese perspektief. In Burger, W. (red.). 2006. *Die oop gesprek: N.P. Van Wyk Louw – gedenklesings*. Pretoria: Lapa.
- Van der Walt, P.D. 1964. Van Wyk Louw, N.P.: *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte*. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 4(3):216-218.
- Van Heerden, E. 1963. Van Wyk Louw bied boeiende avontuur. *Dagbreek*, 21 April.
- Van Rensburg, C. 2015. “Klipwerk”: ’n Rooihakskeenlesing. *Stilet*, XXVII(2):83-111.
- Van Rensburg, F.I.J. 1965. Van Wyk Louw is ons jongste digter. *Volksblad*, 6 Julie.
- Van Vuuren, Helize. 1989. *Tristia in perspektief*. Kaapstad: Vlaeberg.
- Verster, P. 2015. Die soeke na God in “Groot ode” van N.P. Van Wyk Louw. *Litnet Akademies* 12(3). [14 Junie 2019].