

“Drie Keiserportrette” en die Romeinse geskiedenis in *Nuwe verse* van N.P. van Wyk Louw

Martjie Bosman

The sonnet series, “Drie keiserportrette” (Three imperial portraits), from N.P. van Wyk Louw’s fifth volume of poetry, Nuwe verse (1954), illustrates both his interest in Roman history and in eras of historical transition. This article focuses on the historical facts relevant to the third century Roman emperors Aurelian, Diocletian and Galerian that Louw provided in the explanatory notes accompanying the first publication of the three sonnets and the way the historical material is adapted in the poems. It is contended that the sombre, pessimistic view of the transition to Christianity ascribed to the Roman emperors reflects a particular notion of the decline and fall of the Roman Empire that was dominant at the time of first publication. Louw also reflects on other facets of the pre-Christian or the not yet Christian in Nuwe verse, but an unambiguous “development” or transition to Christianity cannot be deduced.

1. Inleiding

Die leser en student van die gedigte van die groot Afrikaanse digter N.P. van Wyk Louw kom veral voor twee, miskien drie uitdagings te staan. Eerstens is daar die omvang van sy oeuvre: ses digbundels, twee versdramas, ses gepubliseerde hoorspele, ’n radiofoniese opera en nege bundels letterkundige studies en opstelle. Tweedens kom ’n mens ook te staan voor ’n verbasend breë verwysingswêreld, veral in die laaste twee digbundels. En dan is daar nog die berugte “duisterheid” van Louw se gedigte waaroor veral sommige vroeë kritici nie te gelukkig was nie.

Een faset van Louw se breë verwysingsveld is sy kennis van die klassieke letterkunde en geskiedenis, wat sommige gedigte vir lesers met slegs ’n lekekennis hiervan haas ontoeganklik maak.

Louw het van jongs af ’n belangstelling in die Romeinse geskiedenis gehad, soos blyk uit die outobiografiese slotgedig van *Nuwe verse* (1954), “Beeld van ’n jeug: duif en perd”, waarin die jong seun vertel hoe hy in die agterplaas van hulle huis in die son in ’n boek oor die Puniese oorloë sit en lees. Latyn was een van Louw se skoolvakke op Sutherland, sy geboortedorp in die Karoo, waarmee hy op hoërskool (SACS) voortgegaan het nadat die Louws na Kaapstad verhuis het. Latyn was ook een van Louw se hoofvakke vir die B.A.-graad wat hy in 1924 aan die Universiteit van Kaapstad behaal het en volgens sy biograaf kon hy skrywers soos Suetonius en Erasmus met gemak in Latyn lees (Steyn, 1998: 18).

Die belangstelling in die Romeinse geskiedenis sou ook in Louw se skryfwerk tot uiting kom. Die reeks “Gedagtes, liedere en gebede van ’n soldaat” in Louw se tweede digbundel, *Die halwe kring* (1937), is deur die aanvanklike resepsie as nasionalistiese gedigte gesien (Mulder, 1947: 159 en Dekker, 1938: 177), maar die gedigte het

waarskynlik net soveel met Romeinse soldate as met soldate uit enige ander tyd te make gehad. In die indrukwekkende vierde digbundel, *Gestalten en diere* (1942), verwys ten minste een gedig, “Arend” uit die reeks “Drie diere”, na die Romeinse Ryk. In hierdie gedig word die arend, simbool van die Ryk, voorgestel as meedoënloos, kil en vreesaanjaend. Die reeks is tydens die Tweede Wêreldoorlog geskryf en word gewoonlik gelees as grimmige kommentaar op die vergrype van mag. Ook Louw se laaste bundel, *Tristia* (1962), bevat ’n aantal gedigte wat na die laat-Romeinse Ryk verwys en die titel self verwys na Ovidius se gedigte wat tydens sy ballingskap in Pontus geskryf is.

Louw se uitvoerigste verwerking van die Romeinse geskiedenis vind ons egter in die versdrama *Germanicus*. Hy het reeds teen die einde van die Tweede Wêreldoorlog aan die drama begin werk, alhoewel dit eers in 1956 gepubliseer is en in 1957 die eerste maal deur die Nasionale Toneelorganisasie in Bellville opgevoer is.

In hierdie artikel wil ek aandag gee aan die sonnetreëks “Drie keiserportrette” uit *Nuwe verse* (1954) waarin die laat-Romeinse Ryk ook ter sprake kom. Hierdie verse is aanvanklik onder die titel “Drie laat-heidense keiserportrette” gepubliseer in die tydskrif *Standpunte* (2 (1), Februarie 1947) en dateer dus uit ongeveer dieselfde tyd as die ontstaan van *Germanicus*. Afgesien van kursoriese verwysings na die drie sonnette in die aanvanklike resensies van die bundel en later in die literatuurgeskiedenis, is hierdie gedigte nog net onder die loep geneem deur Rob Antonissen (1979: 153–154), wat aan vormlike aspekte aandag gee, en Truida Lijphart (1985: 111–112), wat die wysigings aan die gedigte sedert die eerste plasing daarvan in *Standpunte* ondersoek. Die wyse waarop Louw aan die historiese gegewe gestalte gee en die plek van die drie sonnette in die bundelkonteks het nog nie vroeër aandag gekry nie.

2. Nuwe verse

Die “Drie keiserportrette” is in 1954 opgeneem in Louw se vyfde digbundel, *Nuwe verse*. Dié bundel bevat van Louw se bekendste en mees geliefde verse, waaronder “Ons klein en silwrigte planet”, “Die beiteljtjie”, “Ignatius bid vir sy orde”, “Suiwer wiskunde” en “Beeld van ’n jeug: duif en perd”. Van hierdie gedigte sou later ruim net soveel aandag in die kritiek kry as van die bekendste gedigte uit die vorige bundels. Daarby het *Nuwe verse* die vernuwende eienskappe gehad wat deur die oënskynlik neutrale titel in die vooruitsig gestel word, waaronder die aardsheid van die “Twee elegiese verse” en die speelsheid van verse soos “Die beiteljtjie” en “Ballade vir Jan se fees”, wat nogal verskil van die hoë erns van gedigte soos “Die hond van God” en “Die swart luiperd” in *Gestalten en diere*. Die eietydse resepsie is ook effens onkant gevang deur die eksperimentele aard van “Klipwerk”, wat die onderwerp van ’n hele aantal artikels sou word (onder andere van C.J.M. Nienaber en Merwe Scholtz).

En tog is *Nuwe verse* aanvanklik en ook later in die literatuurgeskiedenis as ’n bundel van “‘tussenstand’, van oorgang” getipeer (Antonissen, 1955: 278;

Kannemeyer, 1978: 414; Olivier, 1998: 627–628). 'n Mens kry die indruk dat die kritici van oordeel was dat die poëtiese styl nie dieselfde eenheid toon as die vorige en daaropvolgende bundels nie; dat sommige van die gestalteverse eintlik nog teruggryp na *Gestalten en diere*, terwyl ander weer vooruitwys na *Tristia* (Kannemeyer, 1987: 425). A.P. Grové is krities oor die “dowwe kolle” in “Klipwerk”, die “losse bou en tam beweging” van die “Twee elegiese verse”, en die gemis aan die “hoogspanning” en “dramatiese kwaliteit” wat *Gestalten en diere* gekenmerk het (1954: 289–291). J.C. Kannemeyer meen dat die weglaat van ontstaansdatums wel daartoe bydra dat die verbande tussen gedigte duideliker na vore kom, maar dat *Nuwe verse* glad nie die hegte konstruksie van D.J. Opperman se *Blom en baaierd* vertoon nie. Kortom, dit wil voorkom asof die titel van Antonissen se bespreking, “Tussenstand”, bly vassteek het en *Nuwe verse* gestempel het as redelik losse versameling verse wat te laat vir *Gestalten en diere* en te vroeg vir *Tristia* was (1987: 425).

Die literatuurhistorikus G. Dekker meen ook dat daar nog gedigte in *Nuwe verse* is wat as na- of tussenspel beskou kan word (hy verwys slegs na “Die dooper in die woestyn”). Vir hom lê die oorgangskarakter van die bundel egter nie soseer daarin dat dit tussen twee groot bundels lê nie (en dit is net met die wysheid van 'n agternaperspektief dat *Nuwe verse* “tussen” bundels geplaas kan word), maar in die diep kulturele besinning en besef van kontinuïteit, in die gedigte waarin Louw “die innerlike worsteling verbeeld van groot oorgangstye”, naamlik dié oor Ignatius van Loyola, Thomas van Aquinas en die keiserportrette. Die besinning oor kulturele kontinuïteit, en die jukstapenering van kulture en godsdienste is ook te vinde in die “Twee elegiese verse” en “Beeld van 'n jeug: duif en perd” (Dekker, 1980: 223–224). Hiermee sluit Dekker aan by Louw se eie slotopmerking in die aantekening wat saam met die verskyning van die keiserportrette in *Standpunte* gepubliseer is: “Só ingewikkeld is die tye van die groot oorgange, die tye waarin ‘die mensdom in 'n nuwe sleutel begin droom.’”

Benewens die figure in *Nuwe verse* wat hulle op die oorgang van een era na 'n ander bevind, het Louw se belangstelling in sulke figure reeds onder meer na vore gekom in die figure van Koki in die epiese gedig *Raka* (1941), Dias in die gelyknamige hoorspel (1952) en die Inkwisiiteur in “Die hond van God” (*Gestalten en diere*). Die sprekendste oorgangsfiguur vir die doeleindes van hierdie artikel is egter Germanicus, omdat Louw se versdrama oor dié figuur soos vroeër genoem, teen ongeveer dieselfde tyd ontstaan het en omdat sowel die drama as die drie sonnette met die oorgang van die heidense na die Christelike godsdiens binne die Romeinse Ryk te make het. Van Germanicus sê Antonissen dat hy “'n groot en hoogstrewende mens tussen twee wêrelde” is, “in 'n tydperk van beskawingswisseling, in die ‘Dämmerung’ van die paganistiese terwyl die humanisme wat Christendom heet, uit die agter- en ondergrond opdoem”, wat vergelyk kan word met die Doper- en Keisergedigte en “Beeld van 'n jeug: duif en perd” in *Nuwe verse* (1958: 182). Hiermee sluit Antonissen aan by Dekker (1980:

224), wat praat van die “geestelike kentering” in *Dias* en “Beeld van ’n jeug: duif en perd” wat “net duskant die Christendom bly aarsel”.

Benewens die gedigte oor oorgangstye binne en na die Christendom, is daar ook ander gedigte in *Nuwe verse* waarin die religieuse aangeraak word. Dit wil lyk of Louw in die bundel verskillende perspektiewe op die voor-Christelike, die nie-Christelike en die nog-nie-Christelike bied. Hierna sal later kortliks teruggekom word.

In dié verband neem die “Drie keiserportrette” ’n sleutelposisie in. Nie verniet is die sonnette aanvanklik “laat-heidense keiserportrette” genoem nie: Die keisers Aurelianus, Diocletianus en Galerius het geleef en geheers in die tyd net voordat Konstantyn die Grote die Christelike godsdiens tot staatsgodsdiens verklaar het.

3. Historiese gegewens

Soos P.G. du Plessis (1968: 9 - 25) aan die hand van Louw se gedig “Cervantes: Hommage à Eugène Marais” uit *Tristia* aantoon, word by sommige gedigte ’n bepaalde voorkennis dikwels veronderstel voordat dit op ’n heel basiese vlak verstaanbaar is. In die geval van die “Drie keiserportrette” tree die drie eiename wat die gedigtitels vorm op as verwysings na drie historiese figure en na ’n bepaalde era in die Romeinse geskiedenis waarvoor die leser ’n mate van kennis moet hê om die gedigte te verstaan. Hierdie agtergrondkennis kan redelik maklik nagegaan word, maar Louw het die lesers van *Nuwe verse* tegemoet gekom deur saam met die eerste verskyning van die gedigte in *Standpunte* ’n kort artikel as “Aantekening by ‘Drie laat-heidense keiserportrette’” te plaas.¹ Die historiese verwysings in dié sonnette is dus van ’n ander orde as die “duister” verwysings in sommige gedigte uit *Tristia* waar ’n intertekstuele gesprek vermoed kan word en waar, soos Grové dit stel, “die gedig dus eintlik gesien moet word as ’n soort, dikwels ietwat verhulde, kommentaar – krities, ironies, sinies – op ’n bepaalde opgetekende gegewenheid” (1978: 78). In gedigte waarvan die “oerteks” opgespoor kon word, soos die sogenaamde Eusebiusgedigte (waaronder “Keiserlike reskrip”, “Dood van die Heilige Biblis” en “Die groot Tempel”) kon skrywers nagaan op watter wyse die gedig die oorspronklike teks ontgin en daarvan verskil.

Louw het egter nie aangedui wat die bronne vir die aantekeninge by die “Drie keiserportrette” of vir die gedigte self was nie en (tot dusver) is ’n oerteks vir hierdie gedigte nie gevind nie. Dit is waarskynliker dat die digter van verskeie bronne gebruik gemaak het en omdat die gedigte, soos reeds genoem, ongeveer saam met *Germanicus* gekonsipieer is, mag dieselfde bronne dalk ter sake wees, alhoewel *Germanicus* byna drie eeue voor hierdie keisers geleef het. In ’n brief aan die Nederlandse digter Jan Greshoff noem Louw dat hy vir sy werk aan *Germanicus* baie lees “in verband met die Rome van die Keisertyd: eers Mommsen, toe Gibbon en Burckhardt; gedurig tussenin Tacitus en Suetonius” (aangehaal in Steyn, 1998: 406). Aangesien Tacitus en Suetonius se geskiednisse net tot die vroeë keisertyd strek en Mommsen se aantekeninge oor die latere keiserstyd eers in 1983 gepubliseer is, kon hulle nie as bronne vir die drie keiserportrette

dien nie. Vermoedelik is Louw se siening dus veral beïnvloed deur die Engelse historikus Edward Gibbon wat die opkoms van die Christendom as ondermynend vir die etos van die Romeinse Ryk beskou het (Heather, 2006:14). Gibbon het hom dalk op die spoor gebring van die geskrifte van Eusebius, die hagiograaf van Konstantyn, wat die interteks was vir die gedigte in *Tristia* waarna vroeër verwys is.

Die ondergang van die Romeinse Ryk hou blykbaar ’n durende fassinering vir die geskiedskrywing in. Historici het steeds hoë agting vir die geweldige hoeveelheid inligting wat in Gibbon se groot studie, *The history of the decline and fall of the Roman Empire* (1776), bymekaargebring is, maar dié feite word vandag anders geïnterpreteer. Party historici praat nie meer van ’n ondergang nie, maar van ’n oorgang en selfs ’n voortgang. Verlaas die Oostenrykse kunshistorikus Alois Riegl het die term *Spätantike* aan die begin van die twintigste eeu gepopulariseer, terwyl die Britse historikus Peter Brown in sy werk *The world of Late Antiquity* (1971) aangetoon het dat die tydperk tussen die tweede en agste eeue nie so donker was as wat vroeër geglo is nie, maar groot vernuwing op kulturele gebied meegebring het. En alhoewel die stad Rome in 476 geval het, het die Oos-Romeinse Ryk nog vir ’n duisend jaar tot en met die val van die stad Konstantinopel bly voortbestaan. Teen 1947, toe die “Drie keiserportrette” geskryf is, was Gibbon egter nog die gesaghebbendste skrywer oor die Romeinse Ryk.

Om terug te keer tot die aantekeninge by die sonnettereeke: Die feit dat die digter self aantekeninge by sy gedigte verskaf, beteken nie dat die leser dit sonder meer kan aanvaar nie. Eerstens kan gevra word of die digter die leser nie buite-om die gedigte wil beïnvloed om die drie keisers in ’n goeie lig te sien nie. ’n Bepaalde, goedkeurende houding teenoor die figure spreek naamlik uit die aantekeninge: Louw noem twee van hulle “van die beste en kragtigste manne wat die ou kultuur nog kon voortbring”; Aurelianus het volgens Louw “iets van die outydse opregtheid en stoer deugde van ’n vroeëre tipe Romein” gehad en Diocletianus het “byna uit wanhoop” die Christene begin vervolgt, al het hy “iets van die pragtige verdraagsaamheid en humaniteit van ’n Antoninus Pius” gehad. Spreek die Gibbon-opvatting dat die Christendom die ou moraliteit van Rome verander het, hierin mee?

Ook ter sake is wat uit die magdom beskikbare historiese gewens vir hierdie aantekeninge (en natuurlik vir die gedigte self) gekies is en wat nie, en of die aantekeninge wel genoeg inligting aanbied vir die verstaan van die gedigte. Hier is byvoorbeeld geen verwysing na die aanslae van die Germaanse stamme op die grense van die Ryk in die tyd van hierdie keisers nie, ook nie na die inherente swakheid van ’n Ryk wat so groot geword het dat dit kwalik meer beheer kon word nie. Daarenteen kom die woord “Christene” of “Christendom” nie minder nie as vyf maal in die kort aantekeninge voor. Die opkomende Christendom, wat reeds in die eerste sin van die aantekeninge ter sprake kom, kan dus beskou word as dié faktor in die “groot oorgange” waarop Louw hier wil fokus. Die aantekeninge bepaal in ’n sekere sin die klimaat waarbinne die drie sonnette verstaan moet word.

'n Derde belangrike saak is die wyse waarop Louw die portrette aanbied. In die aantekeninge is hy die kyker van buite na die keisers; in die gedigte is die keisers self aan die woord en gee hulle húl kyk op die tyd waarin hulle leef. Indien ons die term “portrette” aanvaar, bied Louw die gedigte dus eerder as “selfportrette” aan waarin die keisers in hulle blik op die wêreld onbedoeld iets van hulleself prysgee.

4. Die “Drie keiserportrette”

Die tydperk wat in hierdie gedigte ter sprake is, is 270 toe Aurelianus aan bewind gekom het, tot 311, toe Galerius oorlede is. Dit was 'n era van relatiewe stabiliteit ná 'n paar dekades van groot onrus teen die middel van die derde eeu, wat later as die Krisis van die Derde Eeu bekend geword het.

Hierdie krisis was deels die gevolg daarvan dat keiserlike opvolging nooit eenduidig vasgestel is nie en wanneer 'n bepaalde keiser nie 'n vanselfsprekende dinastieke opvolger gehad het nie, groot onsekerheid en soms selfs anargie na sy dood geheers het. Ná die moord op keiser Alexander Severus in 235 het so 'n tyd van politieke onrus gevolg. Verskeie Romeinse generaals het probeer om beheer oor die Ryk te kry, wat teen 258 gelei het tot twee afsplinteringe van die sentrale Italiaanse deel, naamlik die westelike provinsies Brittanje, Gallië en Spanje wat die Galliese Ryk genoem is, en die provinsies Sirië, Palestina en Egipte wat die Pالمireense Ryk gevorm het. Talle aanvalle deur Germaanse stamme oor die Ryn en die Donau en aanvalle vanuit die Sassaniese Ryk aan die oosgrens van die Romeinse Ryk het gevolg. Teen 268 is 'n Gotiese aanval egter gestuit en onder Claudius II is die onrus tot 'n mate besweer en onder Aurelianus het relatiewe bestendigheid weer na die verskillende provinsies teruggekeer. Ná hierdie krisis sou die westelike deel van die Ryk nog vir meer as 'n eeu bly voortbestaan, terwyl die oostelike deel van die Ryk nog byna 'n duisend jaar lank oorleef het.

Die onsekerheid waarna in die beginreëls van al drie die sonnette verwys word, moet dus op iets anders as die staatkundige bestel dui.

4.1 *Aurelianus* (270–275 n.C.)

Aurelianus was van Illiriese afkoms (soos sy voorganger Claudius II en ook Diocletianus na hom) en was 'n doeltreffende heerser, besiel met 'n diep gevoel van verantwoordelikheid (Delorme 1981: 221). Volgens Louw se verklarende aantekeninge het hy “iets van die outydse opregtheid en stoer deugde van 'n vroeë tipe Romein” gehad.

Met “vroeë tipe Romein” verwys Louw waarskynlik na die tyd van die Romeinse Republiek, voor die imperiale era. Die deugde waarvan Louw praat (waarskynlik in aansluiting by Gibbon – vgl. Heather, 2005: 14), het nie verband gehou met enige godsdienstige oortuiging nie. Dit het dinge ingesluit soos “integrity, rectitude,

honesty and purity of manners” (Heather, 2005: 17), deugde wat deur ’n besondere soort opvoeding oorgedra is en wat kenmerkend van die patrisiërklas was.

Nóg Aurelianus nóg Diocletianus het egter uit die Romeinse patrisiërklas gestam en daar kan net bespiegel word of hulle werklik hierdie soort deugde besit het. Die feit dat hulle uit die boerestand gestam het, moet die hedendaagse leser egter nie laat dink dat hulle demokraties verkose leiers was nie. Hulle was soldate wat deur die range gevorder het en by die dood van hulle voorgangers deur aanhangers tot keiser uitgeroep is. Hulle het dus byna met militêre staatsgrepe aan bewind gekom en was outokratiese heersers: Die Romeinse senaat het in die imperiale era (27 v.C. tot met die val van Rome in 476) feitlik geen gesag meer gehad het nie en eintlik net ’n simboliese rol gespeel.

Aurelianus het die militêre wêreld verstaan en dit gebruik. Nadat hy keiser geword het, het hy eers die onrus op die grense van die Ryk besweer deur die Germaanse stamme te onderwerp en terug te dryf, die Palmireense wegbreekryk en Gallië weer met die groter ryk te verenig en die Gote tot oor die Donau te dryf. Die voortslepende bedreiging van die Germaanse stamme het die stad Rome self kwesbaar gemaak en tydens Aurelianus se heerskappy is dus begin met die bou van ’n muur om die stad. Benewens ekonomiese en administratiewe hervormings wou Aurelianus ook die eenheid van die Ryk wat in die derde eeu byna verbrokkel het, herstel. Hy het dus die Sol Invictus-kultus, die kultus van die Onoorwinlike Son, probeer verstewig. Die kultus kom oorspronklik uit die ooste en was veral onder die Romeinse soldate gewild. Hiermee wou Aurelianus ’n eenvoudige, verenigende simbool daarstel vir alle inwoners van die Ryk, wat reeds ver buite die oorspronklike gebied uitgebrei het (Ferguson, 1987: 779). Deur een kultus bo ander te verhef, is reeds wegbeweeg van die tradisionele panteon in die rigting van ’n monoteïsme. Aurelianus self was egter verdraagsaam teenoor ander godsdienste en het nie aanspraak op persoonlike goddelikheid gemaak soos ander keisers voor hom nie (Ferguson, 1987: 776).

In teenstelling met die sterk, besliste keiser wat uit die historiese feite blyk, word Aurelianus in die gelyknamige sonnet in die eerste reël voorgestel as iemand wat bewus is van ’n allesoorheersende onsekerheid (“Dit wankel alles.”). Hy is egter ook bewus van sy verantwoordelikheid om die onsekerheid te probeer afweer, om die wankelende muur met sy eie hande te probeer stabiliseer – ’n verwysing na die nuwe muur om Rome wat deur hom laat bou is. Dit is die enigste toespeeling op fisiese bedreiging in die gedig en sou gelees kon word as verwysing na die Germaanse aanslae op die Ryk, alhoewel Louw in die aantekeninge geen melding hiervan maak nie. Die muur as metafoor vir die beskerming van die stad Rome is betekenisvol: Alhoewel Aurelianus die stad self nog wou beveilig, sou Rome ná sy bewind steeds minder belangrik word en het volgende keisers stede soos Antiochië, Nicomedia en uiteindelik Konstantinopel verkies as administratiewe sentrum van die Ryk.

“Hande” word in reël 5 herhaal en weer in die konteks van behou of keer; tog word deur “die lae tyd” gebyt aan die hande, word die pogings om in stand te hou dus ondermyn. In reël 6 kom die verval van die burgerlike deugde waaroor Gibbon dit gehad het ter sprake. Slegs enkeles (“eensames”) koester nog die deugde; adel en eer is nie noodwendig meer die eienskappe van die aristokrasie nie, maar van dié wat besef dat die tradisionele godsdiens verdwyn – die gode het vervreem geraak en het nie meer betekenis vir al die onderdane van die Ryk nie (r. 7–8). Woorde soos “wankel”, “waan”, “klaarverdrinktes”, “vervreemde gode” en “verdwyn” gee aan die oktaaf van die sonnet ’n bykans wanhopige klank.

Daarenteen verleen woorde soos “helder”, “enkeld”, “sekerhede” en “eenvoud” ’n ietwat positiewer toon aan die sekstet. Aurelianus spreek die voorneme uit om iets in die plek van die “vervreemde gode” te stel, om iets aan die “wilde Ryk” (wat moontlik as verwilderd gelees kan word) te gee. Dan volg die inspelings op Aurelianus se steun aan die kultus van die Son in die plek van die ou gode. Volgens Louw se aantekeninge het die Sol Invictus-kultus die stryd tussen die lig en die duisternis as sentrale oortuiging gehad (1947: 71). Hier word egter nie van stryd gepraat nie, maar van die herstel van die eenheid van “die geskeie twee”, ’n gedagte wat versterk word deur die herhaling van konsepte wat op eenheid betrekking het: “enkelde woorde”, “eenselwig”, “eenvoudig”. Wat Aurelianus hom voorneem om aan die Ryk te bied, moet egter nie net konsepte wees nie, maar iets sigbaars en helders “in die oog van die soldaat”: “beelde van die son”, die sekerheid van die dagbreek.

In hierdie eerste sonnet van die reeks kom die idee van onsekerheid en verandering dus reeds sterk na vore, maar by hierdie keiser is daar tog nog steeds die wil om die veranderinge te stuur en om die onsekerhede teen te werk.

4.2 *Diocletianus* (284–305 n.C.)

In die aantekeninge noem Louw hierdie keiser een van die magtigste figure van die Oudheid (1947: 71). Hy is in Dalmasië gebore en was van nederige afkoms, maar verder is daar min oor die eerste 40 jaar van sy lewe bekend. Hy maak opgang as militêre leier en word na die dood van keiser Carus en sy seun Numerianus deur die soldate tot keiser uitgeroep.

Tydens sy heerskappy het Diocletianus verskeie hervormings op politieke, administratiewe en ekonomiese gebied deurgevoer. Hy het die uitgestrekte Ryk in militêre streke verdeel en hulle bevelvoerders in die beheer van die Ryk opgeneem. In 286 stel hy Maximianus as medekeiser oor die gebied Gallië aan, terwyl hy self die oostelike deel van die Ryk beheer (albei met die titel Augustus). In 293 word Constantius Chlorus as onderkeiser vir Maximianus en Galerius as Diocletianus se onderkeiser in die ooste aangestel (albei met die titel Caesar). So het die sogenaamde Tetrargie ontstaan, waardeur aansienlik beter beheer oor die verskillende dele van die Ryk uitgeoefen kon word.

Soos Aurelianus wou Diocletianus die morele eenheid van die Ryk herstel (Delorme, 1981: 221, 224). Hy self was 'n getroue aanhanger van die Romeinse panteon. Dit het hom in botsing met ander godsdienste gebring, aanvanklik veral met die Manicheïsme, 'n Persiese godsdienst wat die stryd tussen lig en duister as sentrale tese gehad het. In 302 vaardig Diocletianus die vervolging van die Manicheërs uit, en kort daarna sou hy die vervolging van die Christene instel.

Volgens Gibbon ([1793]1903, vol. 3: 66) was dit eintlik Maximianus en Galerius wat Diocletianus aangespoor het om ook die Christene te vervolg – vandaar Louw se opmerking dat Diocletianus byna onwillig was om die vervolging af te kondig. (Die Christene se gehoorsaamheid aan 'n ander gesag as dié van die staat het vrese vir die ontwikkeling van 'n staat binne 'n staat laat ontstaan.) Ná insidente waar Christensoldate die wapen neergelê het, vaardig Diocletianus sy “Edik teen die Christene” op 24 Februarie 303 uit. Kerke is vernietig, geskryfte verbrand en leiers tereggestel. Daar was egter wye teenkanting teen die vervolging selfs onder die heidene en die meeste Christene het ontkom aan die vervolging.

As gevolg van voortslepende siekte abdikeer Diocletianus in 305 en trek hom terug na sy paleis in Salona (die huidige Split) aan die Adriatiese See, waar hy hom aan groenteboerdery wy. Hy sterf op 3 Desember 313.

Die eerste tien reëls van Louw se sonnet oor Diocletianus word gewy aan die besinning van die keiser oor die tyd waarin hy leef (“my eeu”, r. 3) en wat hy as 'n era van toenemende donkerheid ervaar. Dit begin, soos die voorafgaande sonnet, met 'n stelling oor die omvattendheid van die verandering. Die somberheid van die keiser se siening in die gedig staan in ironiese kontras met die sukses wat hy op bykans alle terreine van sy heerskappy kon behaal. Sy pessimisme oor die ontwrigting van die eeu moet dus op 'n ander terrein lê: Dit het te make met “toegesulte breine” (r. 4) wat 'n keuse wil afdwing vir 'n verhaal wat woorde gebruik wat vreemd op die oor val van 'n magtige, trotse leier van 'n groot ryk.

Die kontras tussen lig en donker kom reeds in die eerste reëls van die gedig aan die bod (“Alles wat donker is, het krag. Die lig / is heerlik”). Die lig, wat hier geles kan word as die lig van die Romeinse beskawing en Diocletianus se eie opvattinge, is “stil” (r. 2) en nietig. Dit kan niks meer verander nie (“niks roer”, r. 3) en is so lig soos 'n veer wat op water dryf (r. 14). Die donker het krag (r. 1), is magtig (r. 9) en is die omvattende medium (r. 14). Die donker word hier ondubbelsinnig met die ontwrigtende Christendom geassosieer deur verwysings na “die een, dun verhaal” en die “ander woorde: ootmoed, sonde, val –”. Teenoor die rykdom van die Romeinse panteon (“hierdie ryk heelal”, r. 5) staan die geslotenheid van die nuwe opvattinge. Vir Diocletianus lê die sukses van die Christendom daarin dat hulle weet hoe om op die basiese, die lae, 'n beroep te doen: Hulle “ken die kuns om áf te reik”. Die elemente van die Christelike geloof wat hier genoem word, naamlik die bloed van Christus en sy sterwe wat deur die apostel Paulus vergelyk is met saad wat in die grond val, saam met die “lentenagte en grotte” het die krag van die primordiale.

Die wending in hierdie sonnet kom in die laaste vier reëls, waar Diocletianus dit oor sy eie lot het en dit betreur dat hy nie 'n waardige oudag kan hê nie, maar moet boet daarvoor dat hy getrou gebly het aan die waardes van die lig, al moes hy leer hoe onbeduidend dit geword het. Die gedig eindig ook met die duister: Wat die ou keiser dink, word omsluit deur donkerkte. Die eens magtige leier het in sy eie oë 'n kneg geword.

4.3 Galerius (305–311 n.C.)

Louw noem Galerius “een van die aktiefste leiers van die verset teen die nuwe wêreldbeskouing”. Hy was 'n Traciër, ook uit die boerestand, wat opgang as soldaat maak. Hy word in 293 deur sy skoonvader Diocletianus as lid van die Tetrargie aangestel met die verantwoordelikheid vir die Illiriese provinsies van die Romeinse Ryk.

Soos vroeër genoem, was dit Galerius wat die senior keiser Diocletianus aangemoedig het om die Christene te vervolg omdat hy verwag het om politieke voordeel daaruit te trek. Die gevolg was die edik van 24 Februarie 303 waarna reeds hierbo verwys is. Aan die einde van sy lewe moes Galerius egter toegee dat die vervolging nie daarin geslaag het om die Christene na die tradisionele geloof terug te bring nie en in 311, toe hy self senior keiser was, het hy die edik teruggetrek.

Met die aanvangswoorde van Louw se sonnet oor Galerius, “Die kring het nie gebreek”, word dadelik verwys na die onsuksesvolle poging om die Christene terug te bring na die ou godsdiens (volgens Lijphart, 1985: 112) verwys “kring” by Louw byna altyd na iets geslote). Daarna word die woord “breek” nog drie maal gebruik, en al drie kere in verband met die keiser self en sy besef dat dit hy is wat sal moet toegee, dat dit sý wil is wat gebreek gaan word. Die opposisie van die kring en die gevange keiser vorm die spil van die gedig waaromheen 'n hele reeks ander opposisies aangetoon kan word: die vlugtige gebaar wat verstar het (r. 2–3); die sterwe wat “'n stelsel” word in die Christendom (r. 7) teenoor die verwagting van sy eie sterwe (r. 9); die ryk van nederige dinge (r. 11) teenoor die ryk van trots (r. 13) en die “swart bronne” waaruit die nuwe ryk ontstaan het (r. 12) teenoor die glansende wit planeet (r. 3–4). Die Christendom, wat aanvanklik na iets nietigs ('n gebaar) en van verbygaande aard (vlugtig) gelyk het, het ontwikkel tot 'n hele stelsel. Waar die lig in die vorige sonnet aan die ou tradisies behoort het, het die nuwe, die verstarde gebaar, nou glansend geword, “'n wit planeet” geword, al het dit uit die donker ontwikkel (r. 12). Met “'als wat nederig is” word waarskynlik gesinspeel op die feit dat die Christendom aanvanklik veral aanklank by die onderste lae van die samelewing gevind het.

Hierdie teenstellings betrek die leser by Galerius se worsteling om tot die besluit te kom wat hy kort voor sy dood geneem het. Hier word gesuggereer dat dit vrees vir die wraak van die nuwe God is wat hom teen sy eie dood laat stry (r. 7–9). In die sekstet verwoord Galerius dan wat vir hom die vernederende is: om magteloos toe

te kyk hoe die Christendom wat hy wou teenstaan, “opstoot oor die wal van hierdie ryk van trots”. Al wat vir hom oorbly, is die haat.

Hierdie drie sonnette is inderdaad wat die hoofitel sê: Dit is portrette, momentopnames waarin iets wesensliks van die drie figure saamgevat word. Binne die kort bestek van die sonnet word die veranderinge uitgebeeld wat die drie keisers rondom hulle waarneem: die wankeling van die ou opvattinge (“Aurelianus”), die ontwrigting van die eeu (“Diocletianus”) en die opstoot van die nuwe (“Galerius”). Dit is asof die drie keisers in drie verskillende rigtings kyk: terug na wat was, na die hede en vorentoe, na die toekoms, en ’n mens word herinner aan die beeldhouwerk van die Tetrargie wat Diocletianus ingestel het waarin die vier medekeisers na verskillende kante kyk.

Wanneer die drie sonnette naas mekaar geplaas word, word ’n bepaalde progressie betreffende drie sake duidelik. Eerstens is daar die toenemende onmag van die drie keisers (Antonissen, 1979: 153), nie omdat hulle van hul politieke mag moes prysgee nie, maar omdat hulle al minder in staat was om die verandering van religie wat hulle sien kom het, te keer. By Aurelianus is daar nog die wil om iets te doen en ’n alternatiewe godsdiens voor te staan, soos dit in die sekstet van die Petrarkaanse sonnet uitgedruk word: “Ek wil die wilde Ryk iets helders gee” (r. 9). By Diocletianus is daar reeds die idee van dwang, van die verlies van keusevryheid. In r. 4 is daar sprake van “die toegesulte breine wat vir ons dwing om ... te kies” en in die laaste vier reëls het die ou keiser onmagtig geword: Hy “moet ... boet” (r. 11), hy het ’n kneg geword (r. 13) en moet in sy ouderdom nog leer sterf (r. 13). In “Galerius” kom die onmag reeds in die eerste reël ter sprake: “Ek sit gevang.” Uiteindelik word sy magteloosheid dan in soveel woorde in die laaste reël uitgesê.

Tweedens demonstreer Louw die groter wordende rol van die Christendom in die denkwêreld van die Romeinse Ryk. In “Aurelianus” kom nie eens ’n enkele verwysing na die Christendom voor nie, slegs maar ’n bewustheid van onsekerheid en miskien verval. In “Diocletianus”, daarenteen, is daar die duidelike inspelings op die verhaal van Christus se sterwe en opstanding. In die laaste sonnet neem Galerius se worsteling met die opvattinge en opkoms van die Christendom byna die hele gedig in beslag en is daar feitlik geen gedagte meer aan die ou opvattinge nie, behalwe die verwysing na die “ryk van trots” (r. 13). Die Christendom word oor die drie gedigte heen ’n onstuitbare mag.

Derdens demonstreer die drie sonnette ’n ommekeer in die opvatting van die lig. In “Aurelianus” behoort die lig aan die keiser: Hy het so ’n mate van beheer daaroor dat hy “iets helders” wil teruggee aan die Ryk. Diocletianus, daarenteen, vrees dat die duister die lig, waarvan hy ’n kneg is, gaan oorweldig. Die lig van die Romeinse beskawing word bedreig deur die donkerheid van die nuwe godsdiens. In die derde sonnet het die nuwe godsdiens self die lig, die wit planeet geword en is die gevreesde verandering voltrek.

Die sonnette word aangebied as die gedagtes van die keisers, en werk hoofsaaklik

met konsepte soos verandering, verval, onsekerheid, donkerte en magteloosheid. Ander historiese feite rakende die keisers speel byna geen rol nie. Terugskouend is dit dan duidelik dat Louw met die aantekeninge die interpretasie van die sonnettereks wel in 'n bepaalde rigting stuur. Die klem wat in die aantekeninge op die opkoms van die Christendom gelê word, maak dit moeilik vir die lesers om 'n ander konteks vir die verset, die wanhoop en uiteindelik die magteloosheid van die laaste keiser in die reeks te oorweeg, al sou die aanslag van die Germane of die Manichese stryd tussen lig en duister dalk ook in elemente van die gedigte gelees kan word. Deur hierdie keisers se innerlike worsteling aan die lesers voor te hou, persoonifiseer die digter die laaste gedagte in die verklarende aantekeninge oor die ingewikkeldheid van oorgangstye.

5. Die goddelike in *Nuwe verse*

Daar is reeds gewys op die ander gedigte oor oorgangsfigure in *Nuwe verse*: Ignatius van Loyola, Thomas van Aquinas, Johannes die Doper – almal figure wat met die Christendom verband hou. Maar is die handjiewol gedigte genoeg om die bundel as een van kulturele oorgange te bestempel? En is daar sprake van enige ander oorgange as na en binne die Christendom?

Dekker is waarskynlik reg wanneer hy die idee van historiese oorgange in die bundel in verband bring met die jukstapenering van kulture en godsdienste soos dit in “Twee elegiese verse” en “Beeld van 'n jeug: duif en perd” verwoord word (1980: 223–224). Oorgange word nie net in enkele figure vergestalt nie, maar ook in die naas mekaar plaas van verskillende figure en konsepte, waarvan die religieuse opmerklik is. Uitgaande van die demonstrasie van die groeiende belangrikheid van die Christendom in die “Drie keiserportrette” kan 'n mens tog die verkenning van verskillende maniere om oor die goddelike te besin, as één besondere lyn in *Nuwe verse* raaksien. Die digter stel as 't ware ook 'n galery portrette van die goddelike ten toon, sonder om 'n duidelike keuse uit te oefen.

Dit is asof Louw op verskillende terreine 'n antwoord soek op die vraag “Maar watter van die gode sal ek prys” wat in die sonnet “Clifton” gestel word. Later in die gedig word geantwoord: “Ek weet dit nie; maar iets moet goddelik wees ...” Soos reeds deur meer as een skrywers aangetoon is (o.a. Degenaar, 1962: 47 e.v., Jonker, 1995), word die begrip “God” by Louw in verskillende betekenisse gebruik en dit is hier ook so. In twee van die kort gedigte waarmee die bundel open, word selfs van “gode” gepraat, naamlik in “Ons klein en silwrigte planeet” en “Die gode is groot en eensaam in die nag”. “Clifton” het eers die titel “Griekse digter” gehad, wat 'n mens laat wonder of hier nie dalk op die Griekse en Romeinse panteon gesinspeel word nie. In die twee “ambag”-sonnette kom die begrip “God” weer nader aan 'n filosofiese betekenis, soos dit ook in vroeër bundels te vinde is.

'n Andersoortige voor-Christelike perspektief word daargestel deur die lang gedig oor Johannes die Doper, “Die doper in die woestyn”, wat die keiserportrette

onmiddellik voorafgaan en wat myns insiens die belangrikste teenhanger van die keisers as oorgangsfigure na die Christelike verteenwoordig. Soos verwag kan word, staan die verwagtinge van die spreker, Johannes die Doper self, oor die koms van Christus in skerp teenstelling met die sombere visie op die koms van die Christendom in die keiserportrette. Waar die keiserportrette sterk op die konseptuele fokus, gee “Die doper in die woestyn” ’n baie konkrete voorstelling van ’n landskap deurstraal met die goddelike teenwoordigheid: “Iets het in hierdie aarde in / met vlam geslaan: die rots is wit, / die sand is wit verborge vuur / die watere is heiliger / en reik na ons op”.

Van die goddelike is daar egter byna geen sprake in die afdeling “Klipwerk” met sy kort, volkse verse nie. Dit is asof Louw hier ’n Suid-Afrikaanse pre-Christelike wêreld aan die leser voorhou, soos hy self later in *Rondom eie werk* gesê het. In die “Twee elegiese verse ‘Arlésiennes’ en ‘Meretrix Tarraconensis’ word ’n Europese kulturele wêreld geteken waarin die Christendom maar ’n klein onderdeel is, “’n episode en ’n agonie.”

En dan, in die groot slotgedig van die bundel, “Beeld van ’n jeug: duif en perd”, vergestalt die jong seun die moeilike keuse vir één manifestasie van die goddelike. Voor sy geestesoog speel beelde uit die geskiedenis van die Romeine, die Asteke en die Bybel af en word vervleg met die gebeure in die sondeurdrenkte agterplaas: duiwe wat vry rondvlieg en ’n hings wat wil uitbreek. Die seun teken drie simbole in die gruis: Romeinse swaard, Asteke-pyl en Christelike kruis, maar aarsel om een van hulle te kies.

Anders as die “Drie keiserportrette” toon die volgorde waarin die gedigte wat die goddelike ter sprake bring in die bundel geplaas is, nie ’n duidelike ontwikkelingslyn nie, nóg in terme van die ontwikkeling van ’n godsbegrip, nóg in historiese sin. (Die gedigte oor Ignatius van Loyola en Thomas van Aquinas, byvoorbeeld, is vóór die Romeinse keisers in die bundel geplaas). Soos die seun in die agterplaas die simbole van verskillende opvattinge naas mekaar plaas, so lê die gedigte waarin daar sprake is van die gode, God of Christus in jukstaposisie in die bundel. By elke herlees van een van dié gedigte spreek die ander mee, maar of die sprekers terugkyk, vorentoe kyk of opkyk, dit gee die bundel nie so maklik prys nie.

Universiteit van Pretoria

Bronnelys

Antonissen, Rob. 1955. Tussenstand. *Standpunte*, Februarie. Opgeneem in Nienaber, 1966: 269–279.

Antonissen, Rob. 1958. Drie dramas – drie wêrelde. *Standpunte*, Januarie-Februarie Opgeneem in Antonissen, 1963: 176–188.

Antonissen, Rob. 1963. *Kern en tooi*. Kaapstad: Nasou.

- Antonissen, Rob.** 1966. 'n "Klinckert" af en toe. *Standpunte*, Junie. Opgeneem in Antonissen, 1979: 146–156.
- Antonissen, Rob.** 1979. *Verkenning en kritiek*. Kaapstad: HAUM.
- Biezen, Jan (red.).** 1985. *Vóortbestaan in gerechtigheid: dichten en denken van N.P. van Wyk Louw*. Leiden: Dimensie.
- Brown, Peter.** 1978. *The making of Late Antiquity. Massachusetts*: Harvard University Press.
- Degenaar, Johan.** 1985. De betekenis van N.P. van Wyk Louw voor mijn eigen denken. In Biezen, 1985: 68–80.
- Delorme, Jean.** 1981. The ancient world. In Dunan, 1981: 41–228.
- Dekker, G.** 1938. 'n Belangrike nuwe digbundel. *Die Huisgenoot*, 11 Maart. Opgeneem in Nienaber, 1966: 168–178.
- Dunan, Marcel (ed.).** 1981. *Larousse Encyclopedia of ancient and medieval history*. London: Hamlyn.
- Du Plessis, P.G.** 1968. *Die verwysing in die literatuur*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Ferguson, John.** 1987. Ruler-worship. In Wachter, 1987: 766–784.
- Gibbon, Edward.** [1776] 1906. *The history of the decline and fall of the Roman Empire*, Edited by J.B. Bury with an introduction by W.E.H. Lecky. 1906. New York: Fred de Fau & Co.
- Grové, A.P.** 1954. Resensie van *Nuwe verse*. Opgeneem in Nienaber, 1966: 287–294.
- Grové, A.P.** 1975. *Die dokument agter die gedig*. Pretoria: Academica.
- Grové, A.P.** 1978. Twee walvisgedigte. In Grové, A.P. 1978. *Dagsom: Letterkundige opstelle uitgegee by geleentheid van die skrywer se sestigste verjaardag op 10 Junie 1978*. Kaapstad: Tafelberg.
- Heather, Peter.** 2005. *The fall of the Roman Empire: A new history*. London: Pan Macmillan.
- Jonker, W.D.** 1991. "Onmiddellik voor God" Gedagtes van 'n teoloog oor 'n sentrale perspektief in die werk van N.P. van Wyk Louw. www.uj.ac.za/EN/Faculties/humanities/departments/afrikaans/NPvanWykLouw/Pages/vorigelesings.aspx. Besoek op 7/9/2010.
- Kamm, Anthony.** 1995. *The Romans: An introduction*. London: Routledge.
- Lijphart, Truida.** 1985. In die werkwinkel. In Biezen, Jan (red.). 1985. *Vóortbestaan in gerechtigheid: Dichten en denken van N.P. van Wyk Louw*. Leiden: Dimensie.
- Louw, N.P. van Wyk.** 1947. Aantekeninge by "Drie laat-heidense keiserportrette." *Standpunte* 2(1), Januarie: 71.
- Louw, N.P. van Wyk.** 1979 (1954). *Nuwe verse*. Kaapstad: Tafelberg.
- Mulder, H.A.** 1937. Resensie van *Die halwe kring*. *Die Suidsterm*, 14 Desember. Opgeneem in Nienaber, 1966: 156–163.
- Nienaber, P.J.** (samest.). 1966. *Beeld van 'n digter. Aangebied aan N.P. van Wyk Louw by sy sestigste verjaardag deur Nasionale Boekhandel Beperk*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

- Olivier, Gerrit.** 1998. N.P. van Wyk Louw. In Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis 1*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Steyn, J.C.** 1998. Van Wyk Louw. *'n Lewensverhaal*. Kaapstad: Tafelberg.
- Wacher, John (ed.)**. 1987. *The Roman World, Vol II*. London: Routledge.

Note

1. Die aantekeninge uit *Standpunte* 2(1): 71 word in die geheel hier onder aangehaal.

Aantekening by “Drie Laat-Heidense Keiserportrette”

Ongelukkig kan 'n mens nie meer aanneem dat die geskiedenis van die Oudheid en van die opkomende Christendom algemeen bekend is nie.

Aurelianus, Diocletianus en Galerius was drie Romeinse keisers uit die tyd onmiddellik voordat die Christendom onder Konstantyn die Grote en sy opvolgers die Ou Wêreld verower het. Die kultuur van die Oudheid was aan't sterwe: maar vir baie mense het die Christendom – nie lank tevore nog 'n obskuur Asiatiese godsdiens van slawe en van die proletariese massas van die stede – voorgekom as 'n bedreiging van alles wat beskawing was.

Twee van hierdie keisers was van die beste en kragtigste manne wat die óú kultuur nog kon voortbring.

Aurelianus (keiser 270–275 n.Chr.) het uit die armste boerestand opgekom en iets van die outydse opregtheid en stoer deugde van 'n vroeëre tipe Romein – 'n Camillus of 'n Fabricius – besit. Hy was waarskynlik aanhanger van die kultus van die *Sol Invictus* (die Onoorwinlike Son), die eenvoudige soldategodsdiens wat die stryd tussen die Lig en die Duisternis as sentrale oortuiging gehad het, en wat byna die godsdiens van Europa geword het. Die sonnebeeld kom op die muntstukke van Aurelianus voor.

Diocletianus (keiser tussen 284 en 305, toe hy afgetree het en, stil of verbitterd, in sy groot paleis aan die Dalmatiese kus gaan woon het) is een van die magtigste figure in die Ou Geskiedenis. Hy was ook aanhanger van die *Sol Invictus*. Hoewel later – byna uit wanhoop – 'n vervolger van die Christene, was hy tog in sy beste dae 'n man wat iets van die pragtige verdraagsaamheid en humaniteit van 'n Antoninus Pius in die keiserskap wou invoer.

Galerius was een van die aktiefste leiers van die verzet teen die nuwe wêreldbeskouing en het as onder-keiser van Diocletianus heelwat met die vervolging van die Christene te doen gehad: maar voor sy dood is hy verplig om sy verzet te staak en vrye loop aan die nuwe beweging te gee.

Só ingewikkeld is die tye van die groot oorgange, die tye waarin die “mensdom in 'n nuwe sleutel begin droom.”