

DE TRAGEDIËS VAN SENECA ALS SPEELTEKSTEN

Freddy DECREUS

Met de tragedies van Seneca is iets heel gek aan de hand. Meer dan met enig ander literair werk uit de klassieke Oudheid het geval is toont de receptie ervan de bekrompenheid en de vooroordelen van de critici, ja, zij illustreert treffend hoe hele meutes filologen zonder persoonlijk onderzoek gevleugelde uitspraken van hun voorgangers zo maar overnamen. Gedurende meer dan een eeuw geloofde men aldus principieel in de *onopvoerbaarheid* van zijn tragedies. Het waren wangedrochten die enkel *voorgelezen* konden worden ("Rezitationsdramen"). Het verschijnen van het werkje van Dana Ferrin Sutton "*Seneca on the Stage*", Leiden, 1986, E.J. Brill geeft ons de gelegenheid nader in te gaan op een der meest betwiste strijdpunten uit het Seneca-onderzoek. De titel die wij voor deze bijdrage kozen maakt reeds duidelijk dat wij ons willen scharen achter de "nouvelle critique" terzake.

1. Over vooroordelen en probleemselecties

Dat de tragedies van Seneca geweldig populair waren in de humanistische middens uit de 16e - 17e eeuw en dat ze een belangrijke link vormen naar het theater van Shakespeare, Hooft, Vondel, Corneille en Racine is voldoende bekend. Het aantal moderne werken dat deze receptiegeschiedenis reconstrueert is stilaan indrukwekkend geworden'. De lof die een Scaliger Seneca toezwaaide in zijn *Poetica* (VI,6) was daarenboven expliciet gesteund op de "maiesteit, de klank en de geest" van zijn tragedies, die als groter werden ervaren dan deze van zijn Griekse voorlopers. Zeer verrassend in de moderne kritiek is dat een notoir tegenstander van Seneca, K. Vossler (1927), moet toegeven dat het eigenlijk niet de relatieve onbekendheid van de Griekse stukken was die toen de voorkeur aan Seneca deed geven: "Uns Deutschen von heute ist die ungeheure vorbildliche und ansteckende Kraft der senecaischen Tragödie schwer verständlich. Wir pflegen sie uns gerne dadurch zu erklären, dass die Romanen den Euripides, Sophokles und Aischylos nicht genügend gekannt haben. Aber so einfach liegen die Dinge nicht. Euripides wurde von den Italienern im 16. Jahrhundert viel gelesen und oft übersetzt und nachgeahmt, nur glitten sie dabei zumeist in die senecaische Stilart zurück"². Het is dus duidelijk dat hier dit ongrijpbare element als de "tijdsgeest" een dominante rol speelde.

Met de opkomst van het 18de eeuwse rationalisme, de verheerlijking van de natuur en een wetenschapshouding die men het positivisme zou gaan noemen deden zich epistemologische en esthetische verschuivingen voor die

niet alleen het tragisch oeuvre van Seneca zouden gaan depreciëren, maar ook grote delen van de Latijnse literatuur. Uitspraken die dan genoteerd werden en die slechts zeer zelden steunden op onderzoek van het werk zelf (de tekstimmanente methode was toen immers nog niet uitgevonden) vertraagden de studie van menig Latijns auteur (o.a. Lucretius en Cicero) en bewerkten dat een sterk "gekleurde" literatuurgeschiedenis hele perioden als minderwaardig deed overkomen. Slechts de laatste decennia is hierin eigenlijk een fundamentele verandering gekomen. Typisch is deze uitspraak over Seneca uit het jaar 1917: "Von dem kann man nicht schlecht genug denken"³.

Met het invloedrijke werk van A.W. Schlegel *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* (1809) werd in het begin van de 19e eeuw een dubbele aanval ingezet: "Aus welcher Zeit die Tragödien des Seneca nun auch sein mögen, sie sind über alle Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschicklichkeiten empörend und so von aller theatralischen Einsicht entblösst, dass ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt, aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten. Mit den alten Tragödien, jenen höchsten Schöpfungen des poetischen Genius der Griechen, haben diese nichts weiter gemein als den Namen, die äussere Form und die mythologische Stoffe; und doch stellen sie sich neben jene, sichtbar in der Absicht, sie zu überbieten, was nie ungefähr so leisten, wie eine hohle Hyperbel gegen die innigste Wahrheit. Jeder tragische Gemeinplatz wird bis auf den letzten Atemzug abgehetzt; alles is Phrase"⁴. Vanaf Schlegel wordt het dan een elegante gewoonte om

1. de esthetische waarde van Seneca's tragedies af te breken door ze te vergelijken met deze van de Grieken alsook om
2. de recitatie-theorie te verdedigen.

Vanaf dan wordt het ook toonaangevend Seneca op de volgende manier te benaderen. Wanneer je hem naast een Griekse voorloper plaatst, dan besluit je als volgt: "Eine Vergleichung der beiden Dramen (Oedipus Rex) wirft ein scharfes Licht auf die Dichtung Senecas. Er greift einzelne Szenen heraus, ohne um die Motivierung bezorgt zu sein. Was Sophokles mit höchster Kunst aufgebaut hat, zerstört die plumpe Hand des Römers"⁵. Van een grote schoonheid zijn ook de woorden van J. Scherr in zijn "Illustrierte Geschichte der Weltliteratur" (1900): "In diesen Schauerstücken verbindet sich die Phantasie eines Schlächters mit dem Pathos eines Marktscheiers". Toch mag men niet vergeten dat ook een Diderot, een Voltaire en een Lessing deze vijandige kritiek deelden⁶. Tevens ontkrachte men soms de waarde van Seneca's tragedies door erop te wijzen dat hij niet "hoefde" dezelfde auteur te zijn die ook het zo bewonderde filosofische werk had voortgebracht⁷. Niet alleen de Duitse filologen uit de 19e eeuw deden hun best om Seneca's tragisch oeuvre in een zo slecht mogelijk daglicht te stellen. De gezagwekkende studie van G. Boissier, *Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées?*,



Tragische acteur, wellicht Clytaemnestra die haar kinderen Orestes en Electra vol haat aankijkt. (ivoren statuette, blauw en geel beschilderd, uit Le Petit Palais te Parijs).

Paris, 1861 droeg hier ruimschoots toe bij. Het zou duren tot 1879 vooraleer F. Leo een eerste goede tekstkritische editie van de tragedies zou maken, zij het dan zo dat hij in zijn *Observationes criticae* uit 1878 nog veel kritiek had op Seneca⁹. Een nieuwe uitvinding om de esthetische waarde van de tragedies naar beneden te blijven halen was nu de "*tragoedia rhetorica*": Seneca had een nieuw genre uitgevonden, in tragedievorm herwerkte declamatie-oefeningen, schools van opzet, zonder ethos erin, maar vol pathos. Dat Leo in een dergelijke definitie ook het begrip "retoriek" naar beneden haalde of door deze koppeling de "tragiek" erin onmogelijk maakte zou deze grote man een zorg wezen¹⁰.

Een nieuwe visie zou zich in 1945 opdringen en daarmee de toon aangeven voor een hele reeks dergelijke onderzoeken. De "theorie" die B. Marti voorstelde steunde op ethisch-filosofische principes en ging ervan uit dat Seneca een systematisch moreel programma had willen opstellen. Vanaf dan beschouwde men de tragedies als uitgewerkte filosofische voorbeelden die in poëzie weergaven wat reeds eerder in proza was neergeschreven¹¹. Typisch voor de hypothese van Marti was de omkaderende functie van de twee Herculesstukken die in de Codex Etruscus (de zgn. E-familie) voorkwamen. De volgorde van de tragedies *Hercules Furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Agamemnon*, *Oedipus*, *Thyestes* en *Hercules Oetaeus* was door Seneca bedoeld om een systematische voorstelling van de Stoïcijnse morele leer voor te houden. Het corpus opent met de beproevingen van Hercules, die wil/moet verder leven bezwaarde door de moord die hij onvrijwillig gepleegd heeft op zijn vrouw en kinderen, en eindigt met de apotheose van deze grote Stoïcijnse held, zijn zelfverbranding op de Oeta-berg. Hiertussen dienen de volgende progressieve groepen geconstrueerd te worden:

—	<i>Hercules furens</i> :	passies van de held, onverdiend lijden, weigert zelfmoord, fundamenteel pessimisme
[Troades	genoemd naar het koor, over dood,
[Phoenissae	noodlot
[Medea	genoemd naar heldinnen, over passies en het
[Phaedra	kwaad dat eruit voortspruit
[Agamemnon	genoemd naar helden, slechte gevolgen van
[Oedipus	koninklijke macht, ondergang door per-
[Thyestes	soonlijke fout en ambitie
—	<i>Hercules Oetaeus</i> :	rechtvaardiging van de Voorzienigheid, beloning uit de hemel, bereiken van de wijsheid eigen aan de Stoïcijnse <i>sapiens</i>

Filologisch en vooral statistisch detailonderzoek deed het auteurschap van de *Hercules Oetaeus* sterk betwijfelen, maar ook de totaliteit van de hypothese van Marti werd aangevallen. De enige *tragoedia praetexta*, de *Octavia*, (met Romeinse historische stof) had men trouwens meestal reeds verworpen: Seneca trad er zelf in op en voerde discussies met Nero; het stuk bevatte gebeurtenissen uit 62 toen Nero zijn vrouw Octavia wou verstoten voor Poppaea en spreekt ook over de dood van Nero (in 68). Seneca zelf stierf door verplichte zelfmoord in 65 en kon zo'n onding niet geschreven hebben. Opnieuw moet je dus vaststellen dat *conventies* van een nieuw genre niet ernstig worden genomen, dat een tragedie (de *Hercules Oetaeus*) niet van hem kon zijn omdat ze *langer* was dan de overige (2.000 vs tegenover een gemiddelde van 1.200 voor zes andere) en *slordiger* geschreven of omdat er, zoals in de *Octavia*¹² *nieuwsoortige personages* in voorkwamen, in casu Seneca en Nero zelf.

Verandert men echter zijn methodologie, en dus ook zijn vooronderstellingen en probleemselecties, dan duiken "plots" ook nieuwe resultaten op. Een schoolvoorbeeld hiervan is de psychologische biografie die M. Rozelaar schreef over Seneca in 1976 en die duidelijk vertrok van een methodologisch relativisme: "...so kann auch der Philologe nur ein Bild von der Gestalt Senecas entwerfen, das als Auslese und Darstellung der Wirklichkeit unvermeidlicherweise von seiner eigenen geistigen Einstellung Zeugnis ablegen wird"¹³. Op basis van een studie van Seneca's persoonlijkheid doorheen al zijn werken kwam Rozelaar tot het besluit dat de emoties in Seneca's tragedies voor een groot stuk "Selbstdramatisierung", "Selbstdarstellung" zijn en dat de *Hercules Oetaeus* (verheerlijking van een tot ondergang gedoemde held) perfect op het einde van Seneca's leven geschreven kan zijn.

Daarom vertoont het stuk stilistische tekorten en dit is ook het geval met de *Octavia*, waarschijnlijk geschreven in de laatste maanden of weken van zijn leven. Indien men kan aannemen dat het Seneca's bedoeling was dit stuk slechts na Nero's dood te laten opvoeren, dan wordt duidelijker waarom het niet voorkomt in de Etruscus (de door "Seneca zelf uitgegeven tragedies"), maar wel in de A-familie. De postume uitgever mocht dit wezenlijk bestanddeel van Seneca's geestelijk testament niet laten verschijnen tijdens Nero's leven. Terwijl Seneca deze uitzonderlijke tragedie schreef, een zeer zeldzame dramatisering van Romeinse historische stof, was hij volop verwickeld in de samenzwering van Piso en hield zeker rekening met een gewelddadige dood van Nero¹⁴.

Wanneer men dan in de tragedies, zoals Ch. Segal recentelijk deed, ook nog de lacaniaanse psycho-analyse betreft¹⁵, dan wordt de fundamentele cohesie van beelden en thema's nog duidelijker en ervaart men waarom de *niet-realistische poëtica* van Seneca zo dicht het moderne existentiële levensgevoel benadert. De snelheid waarmee nu eindelijk de ene grote commentaar na de

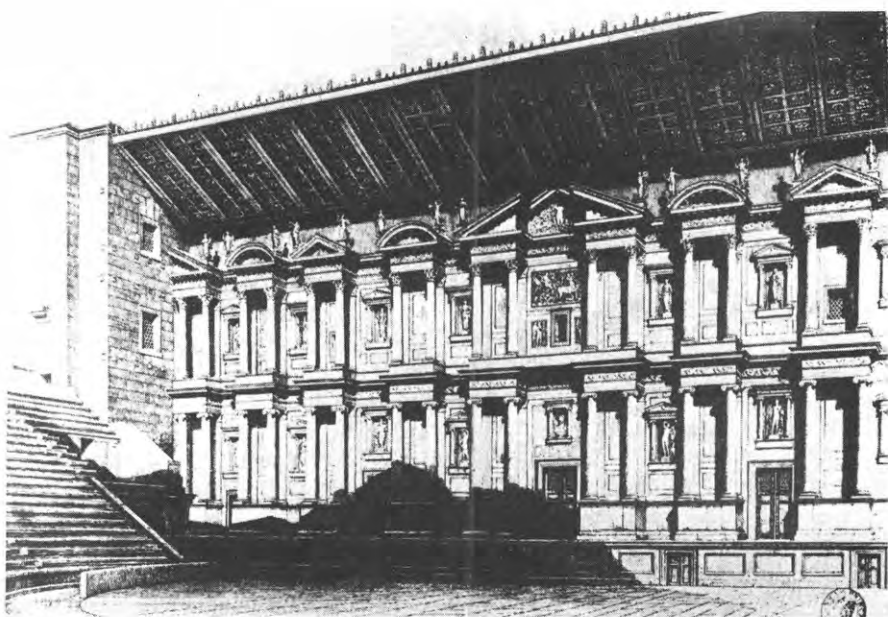
andere op elk van de tragedies verschijnt, toont aan dat Seneca op het ogenblik zijn tweede grote renaissance doormaakt¹⁶. De belangstelling van Antonin Artaud en Hugo Claus, van Ted Hughes en Peter Brook toont aan hoe Seneca het tragisch gevoel van onze tijden helpt verwoorden¹⁷.

Typisch voor het recentste onderzoek zijn dan ook artikels met de volgende titels: "There's something wrong with the Sun: Seneca's Oedipus and the Modern Grotesque"¹⁸; "A Cult without God or the Unfreedom of Freedom in Seneca Tragicus"¹⁹; "Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy"²⁰.

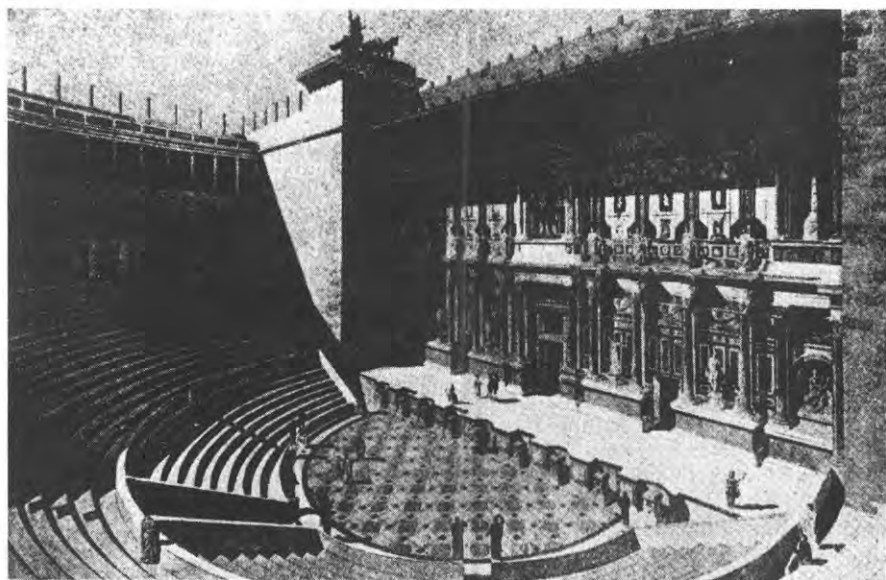
2. De Romeinse tragedie

In zijn studie "Seneca on the Stage" vertrekt ook Dana Sutton van de vooringenomenheid die de opvoerbaarheid van Seneca's stukken zo lang in de weg stond. Helaas heeft hij de literatuur van het laatste decennium niet grondig doorgenomen, zodat b.v. het werk van Rozelaar aan hem voorbijgegaan is alsook de bundel "Seneca e il teatro" (Siracusa, 1981, [1985]). Gelukkig is het niet zijn bedoeling meteen te willen bewijzen dat alle tragedies nu daadwerkelijk ook gespeeld werden, daarvoor beschikt hij trouwens ook over te weinig argumenten. Wel toont hij aan dat het gepostuleerde "Rezitationsdrama" ook op ernstige moeilijkheden stuit wanneer het finaal doorgedacht wordt: over hoeveel "vertellers" dien je dan te beschikken, hoe is de distributie dan i.v.m. het aantal stemmen, hoe moet je ze uit de tekst distilleren?²¹

Zijn grootste verdienste bestaat er evenwel in te vertrekken van een nieuw paradigma dat bij de discussie van een theatertekst niet de *tekst* centraal stelt, maar de *totaliteit* van de theatrale opvoering. In zijn eigen termen uitgedrukt doet hij aan "production criticism" (p.1), wil hij de "implicit stage directions" (p.2) ontcijferen die geëncodeerde informatie over de tekst bevatten. Deze eerder semiotische aanpak die ook het bestaan wil onderzoeken van de "visual means" (p.2) waarmee de specifieke theatraaliteit van Seneca gestalte gaf aan de "impressive and electrifying effects" bestudeert dus principieel tekenreeksen, conventies en codes eigen aan het senecaanse theater. Hiertoe deelt hij zijn onderzoek in twee grote delen in: het eerste hoofdstuk "Use of the theater and its resources" (p.7-42) handelt over een aantal aspecten van de voorstelling, over scenische effecten, het gebruik van de dramatische tijd, de acteurs en het koor. In het tweede hoofdstuk "Implicit Stage Directions" (p.43-62) onderzoekt hij in elke tragedie de impliciet medegedeelde informatie over de "entrance and exit cues", over de identificatie van nieuwe karakters en de inrichting van de scène. Hierna komen nog twee appendices, waarvan vooral de eerste "Artificial blood in the Roman theater" (p.63-67), van belang is.



Het *pulpitum* met de *scaenae frons* en het dak boven de scène (Aspendos)



Reconstructie van het theater te Ostia.

Daar wij van mening zijn dat de technische aspecten die hij behandelt van de opvoering nog onvoldoende uitgewerkt zijn om de veranderde visie op de tragedie in Seneca's tijd te illustreren - hoe welkom een elementaire "production criticism" ook moge zijn ter aanvulling van een eeuwendurende strikt *filologische* discussie van de tekst en enkel de tekst -, zullen we nu eerst de Romeinse tragedie in een ruimer kader situeren. Na een korte analyse van het ideologisch en mythologisch systeem gaan we na hoe de voorstellingen er scenisch in de 1e en 2e eeuw na Chr. hebben uitgezien. Daarna proberen we een voorstelling van de Oedipus te reconstrueren.

De klassieke opvattingen over het antieke theater hebben de meesten onder ons gevoelig gemaakt voor een zeker ideaal opvoeringskader, waarin centraal stonden begrippen als *democratie*, *rituele plechtigheid*, persoonlijke en collectieve *katharsis*, eerbied en bewondering voor de Griekse *mythologie*. Van zodra men echter over het theater van Seneca spreekt, dient men deze schoolse opvattingen één voor één te laten vallen: Seneca's drama alsook de meeste toneelvoorstellingen uit de 1e en 2e eeuw zijn scheppingen die zeer "on-klassiek" van aard zijn.

De *democratie*, zoals we die graag verbinden met het vijfde-eeuwse Athene van Pericles, uniek maar kortstondig experiment, heeft in de eerste eeuw na Chr. in Rome plaats dienen te ruimen voor de brutale alleenheerschappij van één keizer. Seneca overleefde ternauwernood Caligula en Claudius, werd op aanstoken van Messalina verbannen, was onrechtstreeks betrokken bij vele gruweldaden van Nero eenmaal diens eerste gematigde vijf jaren (het zgn. quinquennium Neronis) voorbij waren²². Als opvoeder van de jeugdige Nero (cfr. de zgn. vorstenspiegel *De Clementia* voor hem geschreven) en daarna als persoonlijke raadgever en tekstschrijver maakte hij de geleidelijke ontaarding mee van zijn pupil die uit neurotische schrik één na één zijn medewerkers en familieleden uitmoordde. De geschiedenis heeft van Nero het exemplum van het Kwade gemaakt, maar sinds het einde van de Republiek (1^oE. vóór) is geen imperator nog bepaald zachtzinnig te noemen. Ook Constantijn de Grote moordde haast geheel zijn familie uit, maar hij erkende de Christenen, Nero moordde ze uit. Nero schreef ook graag zelf "carmina" (gedichten, toneelspelen?) waarmee hij wilde "concurreren" tegen Seneca. Hij wilde daarenboven nog de beste "toneelspeler" zijn en om dit te bewijzen legde hij een persoonlijke tourné in om Griekenland, bakermat van het theater, te veroveren²³.

De binding met *cultus* en *rite* zoals deze oorspronkelijk voor Dionysus in Griekenland aanwezig was, werd in een dergelijke context vervangen door een totaal gedesacraliseerde "brood en spelen"-cultuur, waarin het bloedvergieten in het circus en de sensuele mimen en pantomimen een hoofdrol speelden. De Romeinen voelden wel de behoefte om op het model van Aristoteles een even edele afstammingsgeschiedenis van hun drama te construeren²⁴, maar dit

drama was zeker niet gegroeid uit een oude cultus. Reeds Terentius had het in de 2^e eeuw vóór Chr. moeilijk een nieuw type komedie in te voeren dat niet zo'n billenpleisterstype à la Plautus was: zijn *Hecyra* diende tot driemaal toe herbegonnen te worden omdat het concurreerde met een bokswedstrijd en gladiatorenspelen die in de buurt van het theater werden gehouden²⁵. Wanneer men zich de verzen uit Iuvenalis' *Satiren* herinnert (bv. VI,60 e.v.)²⁶, dan hoeft de decadentie van het Romeinse theaterspel in mimevorm zeker niet verder geadstrueerd te worden.

Van *katharsis* was reeds lang geen sprake meer, want de Griekse mythen hadden enkel nog de esthetische waarde van exotisch behangpapier overgehouden. De Romeinen bouwden daarenboven hun geschiedenis totaal anders op, namelijk via Annalen (Jaarboeken) en niet via vreemde oorsprongsgeschiedenissen. Zij legden een pragmatisch wegennet aan om hun geografische ruimte af te bakenen en hadden hiervoor geen verhalen nodig à la Heracles of Odysseus die het onbekende in kaart moesten brengen. Mythologie werd travestie en de grootste travestiet was de keizer die zich als Heracles liet voorstellen, zich als Mars en Apollo liet vereren. De mythologie was een lege taal waarmee de huizen in Pompeii en de Romeinse elegie zich vrijelijk konden toeien²⁷. De vreemde geschiedenissen van een Atreus die zijn broer Thyestes zijn eigen kinderen laat opeten, die Medea haar kinderen laat doden en dan in een wagen de lucht invliegt, die Oedipus zijn vader laat vermoorden en zijn moeder laat huwen, genieten hetzelfde exotisch parfum als de geïmporteerde nijlpaarden in het circus. Fl. Dupont merkt in dit verband zeer terecht op: "La tragédie est donc à Rome d'abord une présentation de monstres, cherchant à faire voir, nullement à faire comprendre"²⁸. De vreemde gedochten uit de tragedie raken het Romeinse bestaan niet; Het Latijnse woord dat hen aanduidt is *monstra*, monsterachtige wezens van een andere werkelijkheid. Tussen hen en de herkenbare figuren die als tegenwicht in het verhaal dienen (de voedster, de boodschapper, ...) worden nu grandiose scènes gespeeld waar de Romeinen vol bewondering voor staan. Het is nu de retoriek die de toeschouwer te pakken krijgt, niet meer de tragiek. Deze retorische taal is sterk muzikaal, meeslepend, bezingt sublieme gevoelens en is op haar sterkst wanneer zij gekoppeld wordt aan politieke gebeurtenissen. Op de lijkspelen na de moord op Caesar liet Antonius verzen uit oude tragedies declameren om, zoals Suetonius stelt "sympathie voor Caesar op te wekken en haatgevoelens jegens zijn moordenaars"²⁹. In categorieën die aan de wetten van het waarschijnlijke gehoorzamen werden op dezelfde leest historische figuren uit Rome's verleden (*tragoediae praetextae*) ten tonele gevoerd en voor hun heldendaden, hun doodsverachting, hun passies barst de Romeinse toeschouwer in applaus los. De retorische categorie van het sublieme, dat zijn hypertrofisch voedsel vindt in tegenstrijdige gevoelens, overschrijdt het evenwicht der dingen, past derhalve geenzins in de Griekse visie op het maat houden³⁰.

Het moge derhalve duidelijk zijn dat de tragedie van Seneca niet de minste

existentiële gelijkenis vertonen met die van zijn "klassieke" voorgangers. Het vertellen van een ogenschijnlijk verwant verhaal mondt in feite uit in een doelbewuste afbraak van hetgeen tot dan toe als "klassiek" werd gehouden. De manier waarop Seneca de propaganda van de augusteïsche ideologie deconstrueert spreekt voor zichzelf: de godgestuurde tocht die Vergilius het prototype der helden, Aeneas, laat maken naar de Onderwereld om er het vervolg van zijn stichtingsreis te vernemen wordt door Seneca (maar ook door zijn neef Lucanus) genadeloos ontkracht. De vergiliaanse mythologie wordt corrupt verklaard, het grote Rome is slechts één illusie gebleken³¹.

3. Toneelopvoeringen in de Keizertijd

De grote transformaties op ideologisch en existentieel gebied brachten ook veranderingen mee in de materiële en inhoudelijke uitbouw van het theater zelf. Werden voorheen tragedies en komedies gebracht in tijdelijke houten constructies die soms op staatsbevel weer moesten afgebroken worden (slechte invloed van de Griekse zeden werd gevreesd!), dan worden vooral in de 1e eeuw na Chr. de grote stenen theaters gebouwd. Meteen worden ze in vele steden het centrum van het maatschappelijk en politiek gebeuren. In Rome is het oudste stenen theater dit van Pompeius (geïnspireerd op het model van Mytilene); het werd officieel geopend in 55 vóór Chr. Het theater van Marcellus dat door Julius Caesar werd begonnen en door Augustus werd afgewerkt was het tweede in de rij: de scène bedroeg een speelvlak van 85m. lengte en 20m. diepte, de cavea had een diameter van 150 m. Tijdens de grote spelen uit het jaar 17 vóór Chr. voerde men hier waarschijnlijk nog de originele Griekse stukken op en dit voor 10.000 toeschouwers. Op aandringen van de keizer liet L. Cornelius Balbus er op eigen kosten een derde bouwen, waarin 7.000 toeschouwers konden plaatsnemen. Het werd ingehuldigd in 13 vóór Chr. Uit de tijd van Augustus stamt ook het belangrijke theoretische werk *De Architectura* van Vitruvius, waar in boek V zeer gedetailleerd wordt aangegeven hoe een theater te bouwen. Buiten Rome werden vele theaters herbouwd op dezelfde hellenistische site, soms op basis van Vitruvius' "model". In veel theaters bedraagt het scènegebouw drie verdiepingen, vol colonnades en beelden, beschut door een houten dak, wat ook de akoustiek ten goede kwam. De bewaarde buitenzijde van het theater van Marcellus wisselde Dorische zuilen (beneden) af met Ionische (midden) en Corintische (boven). Theaters over het gehele Rijk alsook enkele amphitheatres namen deze buitenconstructie over en inspireerden later de grote Renaissance-paleizen. Een ingenieus systeem van straalvormige en concentrische muren, trappen, overwelfde gangen en deuren zorgden voor een efficiënt binnen- en buitenkomen van de toeschouwers. Grote linnen zeilen, soms prachtig beschilderd, overspanden de toeschouwersruimte en beschermden hen tegen zon en regen (het *velum* of *velarium*).



Show met paarden; Scene uit een mime (Ivoren tablet, Londen)

Meer nog dan in het moederland waren de theaters uit Noord-Africa (Timgad, Djemila, Dugga en Sabratha) en Klein-Azië (Priëne, Efese, Magnesia, Aspendos) rijkelijk versierd en tot meer dan één bestemming geschikt. Plezier en vermaak in duizend vormen greep er in plaats. Soms zou je gedacht hebben dat het een circus was, want danseressen, goochelaars en zelfs gedresseerde dieren traden er in op. Soms nam het de rol over van een amphitheater, want er grepen gladiatorenspelen in plaats, ja er werden zelfs watergevechten (naumachieën) in georganiseerd wanneer de orchestra waterdicht gemaakt kon worden. Scènes uit onze music-hall en opera kon je er zien, je waande je thuis in een wereld van parodie en variété. Het theater was de plek van totaalspektakel.

Tussen de aria's uit oude stukken door kon je genieten van sexuele applausnummers, *sexy-folies avant la lettre*, niet alleen in de alles evocerende *pantomimen*, waar één acteur met wisselende maskers en enkel door gebaren een verhaal uitbeelde (met koor en orkest), maar ook en vooral in de uiterst populaire *mimen*. Deze mimen werden zonder masker gespeeld, met actrices in de vrouwenrollen en waren een combinatie van mimiek en dans, tekst en muziek. De acteurs droegen bij dit spel geen toneelschoenen en de actrices vaak geen kleren (vandaar de naam *meretrices*, lichtekooien, naast *mimae*). Reeds van in de 2e eeuw vóór Chr. (vanaf 173) maakten deze mimen een vast onderdeel uit van de jaarlijkse Floralia, vruchtbaarheidsfeesten ter ere van de godin Flora, die veelal eindigden in strip-tease, omdat Flora als Almoeder en Vrouw ook als hoer diende geëerd te worden³².

In de Keizertijd diende het auditorium ook vaak tot oord voor een volksvergadering, voor een politieke meeting waar de keizerlijke propaganda werd verspreid. Daar hielden aedielen en senatoren hun sterk retorisch opgebouwde redes, daar deelden ze de decreten mee. Daar ook werden feesten gegeven door de nieuwe gouverneurs en stadhouders of werd het volk geraadpleegd. Dit theatergebouw werd de plek bij uitstek waar het standbeeld van de vergoddelijke keizer op het gehele gebeuren neerkeek, vanop dezelfde hoogte in de *frons scaenae* waar de goddelijke ingrepen werden geregisseerd (het zgn. *theologeion*, waar de "deus ex machina" in voorbereid werd, tussen de balkonnetjes en tabernakels op de eerste of tweede zuilenrij). De keizercultus maakte dan ook gretig gebruik van deze centrale plek om populariteit na te streven: het aantal feestdagen nam stelselmatig toe (van 77 festivaldagen op het eind van de republiek tot 175 in 354), naast de gebruikelijke spelen richtte Nero er nog nieuwe in, o.a. de "Neroniaanse Spelen". Een typisch staaltje van keizerlijke grootheidswaanzin was de ontvangst van de Armeense koning Tiridates door Nero: om deze diplomatieke overwinning te vieren liet Nero o.a. de *cavea* van het theater volledig met goud bekleden, waardoor deze dag gemerkt werd als de "gouden dag"³³.

Terecht voert H. Stierlin in zijn "Grèce d'Asie" dan ook de volgende

vergelijking door: "les manifestations qui se déroulent dans un théâtre de l'Empire romain ne devaient guère différer de ces kermesses trépidantes qui sont les conventions démocrates ou républicaines aux Etats-Unis. On y entend, certes, des discours: on y entonne l'hymne à la patrie et l'on y prie pour la nation; on y prête serment; mais on y voit aussi défiler des majorettes court-vêtues, aux accents de la musique militaire; on y invite des vedettes du cinéma et de la chanson qui s'y produisent pour la joie des foules. Bref, c'est tout cela que devaient représenter les grandes manifestations politiques de la Rome impériale au sein du théâtre édifié dans chaque cité de l'Empire"³⁴.

Het archeologisch materiaal uit deze tijd bevestigt, volgens de monumentale studie van Bieber, dat komedies en tragedies nog in Nero's tijd werden opgevoerd; ook, en hier beginnen weer de moeilijkheden, werden beide genres door elkaar gebruikt en werden bepaalde losse scènes opgevoerd. Nero zelf reciteerde gedichten in het theater, deed mee aan zangwedstrijden en speelde bepaalde rollen in de tragedie. Het verslag dat Suetonius hiervan brengt laat misschien vermoeden dat de tragedie toch in zijn totaliteit werd opgevoerd: "Ook in tragedies trad hij op, maar dan gemaskerd. Hij vertolkte er de rol van helden en goden, ja zelfs van heldinnen en godinnen. De maskers vertoonden zijn eigen gelaatstreken of die van de vrouw, die hij op dat ogenblik liefhad. Zo heeft hij onder meer de rol van "Canace in barensnood" vertolkt, en ook "Orestes de moedermoordenaar", "De blindgemaakte Oedipus" en "De razende Hercules". Men vertelt dat in dit laatste stuk een piepjonge recruit die de wacht hield bij de poort, toegesnelde kwam om Nero te verdedigen, toen hij zag dat zijn keizer als een slachtoffer getooid en geketend werd, zoals de tekst van het drama het vereiste". Ook vermeldt Suetonius dat Nero was "opgetreden in het Griekse drama" *Oedipus in ballingschap* net voor hij sterven zou³⁵.

Het tragische theater ten tijde van Nero was in elk geval een nog steeds populair genre, de acteurs die erin speelden waren zelfs razend populair; uit Seneca's "De Clementia" blijkt zelfs dat de drie grote theaters te Rome tegelijkertijd vol zaten. De tragische scènes, begeleid met koor en muziek, geregisseerd met alle technieken waarover het laat-Romeinse theater beschikte zorgden voor een spectaculaire uitbeelding, soms exotisch en voor onze smaak bombastisch wellicht, maar doeltreffend bij een publiek dat van een grote mis-en-scène hield. Als koele intellectueel kon dus reeds een Cicero vol afkeuring gewagen van de 600 muilezels die in de "Clytaemnestra" werden ten tonele gevoerd, of de 300 wagens met krijgsbuit beladen in de "Equus Troianus", twee gala-reprises in het jaar 55 voor Chr. bij de inhuldiging van het stenen theater van Pompeius³⁶.

De kleine ivoren statuette van een tragisch acteur, geschilderd in blauw en geel, toont een ander aspect van de laat Romeinse theatraaliteit. Mogelijkerwijze stel het Clytaemnestra voor, het masker in haat vertrokken, uit een scène waar een van haar kinderen (Orestes/Electra) te kennen getreft dat hun moeder

moet gedood worden³⁷. De tragische maskers uit deze periode drukken op zeer expressieve wijze geweld, smart, passies uit, zodat ze als erg indrukwekkend overkomen. Het valt dan ook niet te verwonderen dat een publiek dat met deze theaterconventie niet goed vertrouwd was - acteurs en bijbehorende zangers en muzikanten trokken in groepjes van het ene festival naar het andere - voor dit soort schrikbaarjagende verschijningen soms op de vlucht kon slaan zoals dit het geval is geweest in Hispalis (Sevilla). De groteske maskers uit de farcen, waarvan sommige expliciet dienden om de kinderen schrik aan te jagen (cfr. *Lamia*, het spook) vormen hier een mooi verlengstuk van³⁸. De grens tussen fictie en realiteit vervaagt soms zeer snel, zoals wanneer de rover Laureolus in een mime op scène gekruisigd werd en voor de ogen van de toeschouwers stierf. Suetonius vermeldt dat in dezelfde mime een acteur van een instortend gebouw moest springen en dan bloed diende te spuwen; verschillende figuranten wilden ook het bewijs van hun kunnen leveren, zodat heel de scène droop van het bloed³⁹. Ook Dana Sutton vermeldt deze passus, die zich afspeelde de dag vóór Caligula's dood (het jaar 41); het betekent voor hem de vroegste attestatie in het gebruik van artificieel bloed op het theater en een argument te meer voor de opvoerbaarheid van Seneca's "bloederige" stukken⁴⁰.

Stilaan verschuift in een dergelijke context - alsook in de meest recente publikaties hierover - de vraagstelling waarvan we vertrokken zijn van een *principiële onopvoerbaarheid* naar deze van een *praktische opvoerbaarheid* waartegen niet één feitelijk argument te vinden is. De romantische theorievorming uit de 19e eeuw die voor de eerstgenoemde oplossing verantwoordelijk bleek heeft echter in de 1e eeuw vóór en na Chr. een vergelijkbaar proces van smaakverandering opgedolven en, achteraf bekeken, wat te exclusief één van de twee toenmalige aspecten benadrukt.

Een andere fijnproever van literatuur en toneel, naast de geciteerde Cicero, hamert immers even hard op de teloorgang van de "edele" scenische kunst. In één van zijn poëziebrieven merkt Horatius denigrerend op dat "het plebs soms middenin de verzen een beer of bende vuistvechters op het toneel wil zien. Volgens hems is de ridderklasse er echter niet beter aan toe en het meest beklagt hij er zich nog over dat geheel hun plezier "verschoven is van het oor naar het oog". En hij beschrijft deze visuele pareltjes als volgt: "Vier uur of langer blijft het gordijn open, terwijl op scène benden ruiters en drommen voetvolk voorbij defileren, daarachter worden koningen meegesleurd, de handen op de rug gebonden, haasten zich staatswagens, luxewagens, Gallische wagens, ja zelfs boten, dan komt het veroverde ivoor dat meegevoerd wordt, alle schatten uit 't veroverde Corinthe". Het exotische van het spektakel wordt ten top gevoerd door het verschijnen van een girafe of een witte olifant. Wat Horatius echter nog het meest verfoeit is het lawaai dat hierbij gemaakt wordt: "was er ooit een stem sterk genoeg om het lawaai te overstijgen dat uit onze theaters opstijgt" vraagt hij zich af? "Vooraleer de auteur ook maar één woord

gesproken heeft, weerklinkt er al daverend applaus uit bewondering voor 't schitterend paars van de gewaden"⁴¹.

De stijlindividualist Horatius wordt er zich bewust van dat je in het Rome van Augustus te maken hebt met twee totaal verschillende publieksverwachtingen. De langdurige burgeroorlog had de stad doen aanzwellen met honderdduizenden van op het platteland: drie enorme theaters liepen zoals gezegd tegelijk vol en voor hen volstond de tekst alleen niet meer. Boeren, veteranen en armen hadden meer nood aan spektakels die het oog streelden, voor hen was een rijk decor(um) een grotere vereiste dan het vijlwerk (*lavor limae*) van de avant-garde dichters, de neoterici die, zoals Catullus, de l'art-pour-l'art idee van de Alexandrijnse hofdichters navolgden. De culturele elite van dit ogenblik kon zich niet verzoenen met dit luidruchtig massa-entertainment en zocht een meer gesofisticeerde vorm om van theater te genieten, temidden van een select gezelschap geestesgenoten, in rust en orde.

De oplossing hiertoe lag voor de hand: het *voorlezen* van eigen werk (*recitatio*) had reeds een lange traditie achter zich in Griekenland en deze had zich zeker niet beperkt tot één genre. Meestal werd in de Keizertijd het eigen werk woorgelezen voor een beperkt, kritisch en competent publiek, vooraleer men het definitief zou publiceren. In Rome was Asinius Pollio (76 v. Chr. - 5 na Chr.) de eerste om deze praktijk in te voeren; eveneens de eerste was hij om, in opdracht van Augustus, een openbare bibliotheek te stichten. Volgens Vergilius was hij de initiator van een nieuw soort gedichten (Ecl.3.86): *Pollio et ipse facit nova carmina*, tragedies die met Sofocles konden wedijveren en die Vergilius wereldwijd wou bekendmaken (Ecl.8,9-10). Ook Catullus citeert hem welwillend en een andere neotericus Helvius Cinna draagt hem een belangrijk gedicht op. Uit de lof die Horatius hem toezwaait (Sat.I,10,42-43) kon worden afgeleid dat Asinius Pollio, overeenkomstig de poëtica van de neoterici, de versbouw in zijn tragedies op een zeer originele manier had vernieuwd⁴². Dergelijke metrische snuifjes waren zeker niet voor het grote publiek bedoeld, zodat waarschijnlijk wordt dat de theaters waar hij zijn werk liet opvoeren, leeszalen waren.

De tragedies van Seneca vallen niet onder de verfijnde esthetiek van de avant-garde dichters, maar evenmin onder de exclusieve rechten van het leesdrama. Ze vertonen een zeer specifieke theatraaliteit die als wenk voor regisseurs kan begrepen worden, eenmaal men eindelijk toelaat de tekst als speeltekst te begrijpen. Het is in die zin dat recentelijk F. Amoroso en P. Grimal respectievelijk de *Troades* en de *Agamemnon* hebben uitgeprobeerd⁴³. Het is in dezelfde zin dat we hierna de *Oedipus* op scène brengen.

4. De *Oedipus* op scène

In tegenstelling tot de *Oedipus* van Sophocles die een spannende

vertelsituatie kant (who's done it?) houdt in deze van Seneca een fundamenteel onbehagen alle "gebeurtenissen" in zijn greep. Wordt het eerste stuk gedomineerd door een hermeneutische code, dan wordt het tweede beheerst door een existentiële code die de macht van het Kwaad thematiseert. Dergelijke grote verschuivingen zouden zich blijven voordoen bij de bewerkingen van een Corneille (1659, met een nieuw offermotief en pretendentenscène), Gide (1930, met een nieuw individualisme), Cocteau (1934, als woedende farce) of Ghéon (1938, met kristelijke verlossingsmotieven)⁴⁴. In tegenstelling ook tot de *Oedipous Tyrannos* is het stuk van Seneca een derde korter; Rozelaar merkte reeds op dat zes tragedies van Seneca gemiddeld 325 verzen korter waren dan hun Griekse pendant, wat de opvoerbaarheid ervan aanzienlijk verhoogt⁴⁵.

Als verhaal zit de versie van Seneca goed in elkaar en klopt ze perfect met de conclusies van de moderne narratieve systeembouw; de initiale verstoring van het evenwicht (de Pest) wordt na drie proeven getransformeerd tot een hersteld evenwicht. Oedipus verlaat de stad als *pharmakos* (zondebok) en sleurt de Pest met zich mee.

Schematisch:

Ā	Proeven	A
verstoord evenwicht (de Pest)	1. Pythisch orakel (antwoord van Apollo) 2. Extispicium (schouwen van de ingewanden) 3. Necromantie (afdaling in de onderwereld)	hersteld evenwicht

Het gebruik van een niet-aristotelianse poëtica (niet langer een persoonlijke of collectieve katharsis) en van niet-realistische conventies (geen mimesis van een traditioneel werkelijkheidsmodel) verplicht de lezer de lange koorzangen anders te interpreteren dan voorheen. Het zijn geen commentaren op de actie, want die ontbreekt schier volledig. Zoals het absurde theater van een Beckett en een Ionesco is dit van Seneca een theater van de situatie, van een bepaalde gevoels- en zijnsfeer, van een reeks poëtische beelden die diepere lagen van de condition humaine proberen te raken. Het is over het moderne theater uit de jaren 1930-1940 dat Esslin zegt: "The Theatre of the Absurd expresses the anxiety and despair that spring from the recognition that man is surrounded by areas of impenetrable darkness, that he can never know his true nature and purpose", maar precies dezelfde woorden gelden voor alle tragedies van Seneca⁴⁶.



Masker uit een farce
(Terracotta, Bonn)



Tragisch masker van Herakles
(Marmer, Theater van Ostia)

In de *Oedipus* van Seneca is de koning allesbehalve nog een werktuig in de handen van Apollo, zoals bij Sophocles het geval was: als een overwinnaar (*victor*, 974) treedt hij zelfbewust van de scène, de hem opgelegde rol heeft hij in volle zelfbewustzijn volbracht. Zijn *furor* laat hem als koning en tyran met woede op het gelaat de zelfverblindende uitvoeren, het Kwaad is van in den beginne aanwezig, alomvattend, schrikaanjagend. In de verwoording van H. Claus (*Oedipus*, naar Seneca, 1971) begint het koor aldus zijn gemurmel:

"Geen wind.

De Hondster geeft hitte, de Schorpioen verschroeit.

Geen water in de rivieren.

De akkers geblakerd.

De nacht was zo zwart. Geen ster.

Een stinkende mist hangt over het land.

De adem van de hel"

De indrukken die door een dergelijke apocalyptische evocatie opgewekt worden sluiten aan bij de schuldgevoelens die Oedipus van in den beginne overvallen. Deze irrationele bewijzen van zijn schuld probeert hij door redeneren (mijn echte ouders leven in Corinthe, door mijn verstand versloeg ik reeds de Sfinx) weg te werken, maar daar slaagt hij slechts tijdelijk in. Zo wordt snel duidelijk dat geheel de tragedie draait rond de strijd tussen ratio en irrationeel bewustzijn, rond de macht van het Kwade dat het goede en zinvolle dreigt te verstikken. De filosofische problematiek die hier aan de orde wordt gesteld is de uitdaging die het stoïcisme, de leer van de begoede midden- en bovenklasse, onderging vanwege de haast historische zege van het Kwaad ten tijde van de keizers. In de tragedies wordt tussen de lijnen door het kosmische evenwicht, de harmonie tussen mensen en dingen, het basisprincipe zelf van de rationaliteit in vraag gesteld. Meer dan eens werd als interpretatie van al deze drama's ook kritiek op de keizer vooropgesteld; de figuur van de tyran, die openlijk en bewust praat en handelt als een tyran (Atreus, Agamemnon, Oedipus, Lycus) vormt inderdaad vaak de spil waarrond het verhaal draait⁴⁷.

Hoe deze existentiële twijfels echter ten tonele voeren?

We vertrekken nu van de hypothese dat deze tragedies inderdaad opgevoerd werden en overlopen de mogelijke theatraliteit die hiermee gepaard kon gaan. Het zal duidelijk zijn dat dit soort absurd gevecht, het finaal op zijn kop zetten van het filosofisch systeem waarin men is grootgebracht, helemaal niet gelijkt op de Griekse modellen die op de kenbaarheid van de realiteit steunen en waarin reeds alles gekategoriseerd, d.m.v. taal benoemd werd.

Het *theatergebouw* waarin een dergelijk soort tragedie wordt opgevoerd is helemaal gebouwd naar de aanwezigheid van de heersers toe. Waar in Griekenland de *parodoi* open ruimtes vormen tussen de scène en de toeschouwersruimte (*cavea*) bouwt men in de Romeinse theaters deze plek toe met koepelvormige steungebouwen waarboven de loges van de hoogste

personaliteiten (*tribunalia*) verrijzen. De dansruimte uit het Griekse theater, de halfronde *orchestra*⁴⁸, is nu de plaats voor de senatorenzetels; door de geregelde medewerking van het koor aan de handeling en de massale optredens op scène is het speelvlak het *pulpitum* geworden, vlak voor de decormuur (*frons scaenae*); het is aanzienlijk uitgebreid in de lengte en de breedte. Haast alle tragedies van Seneca vereisen als decor een koninklijk paleis⁴⁹; volgens de barokke stijl die toen hoogtij vierde is dit vaak een vooraanzicht van drie verdiepingen hoog, vol beelden en nissen. Drie (maar in de *Oedipus* vier) acteurs wisselen elkaar af om de rollen te spelen (acht in de *Oedipus*); de protagonisten staan op hoge cothurnen; de acteurs die de tweede rollen spelen staan reeds op minder hoge schoenen⁵⁰. Oedipus draagt als koning een lang en rijkelijk versierd purperen gewaad, zijn masker toont van onrust vertrokken trekken.

De eerste akt begint met een vertwijfelde monoloog van Oedipus, niet gedeclameerd, maar melodieus uitgesproken. Het gordijn (*aulaea*) wordt neergelaten en laat enkel hem zien. De regisseur profiteert hier duidelijk van de openingsscène om ineens een totaalbeeld van de desolate stad op te hangen vlak voor het koninklijk paleis. Tachtig verzen lang worden de rampzalige gevolgen van de pest afgeschilderd: de beide zijden van de scène kunnen via *periaktoi*, pivoterende geschilderde decors, deze sfeer helpen opbouwen. Slechts in vs. 202 wordt tekstueel aangegeven dat dit gebouw het koninklijk paleis te Thebe voorstelt. Deze vaagheid van aanduiding is typisch voor Seneca en past veeleer bij een opgevoerd dan bij een voorgelezen stuk⁵¹. Ook de aanduiding van de dramatische tijd is niet meer de gekende Griekse conventie: het stuk begint wel met het opkomen van de zon, maar door de onbegrijpelijke macht van het Kwade dringen de zonnestralen letterlijk en figuurlijk niet door⁵².

Centraal staat reeds in Seneca's stukken het altaar: daar smeekt Oedipus dat de goden zijn land zouden sparen (vs.71-74). Hij vertelt dat zijn neergeslagen medeburgers er naar toe kruipen (figuranten?, muta?) en de goden smeken te mogen sterven⁵³. Wat verderop zal het altaar weer nodig zijn om het schrikaanjagende offer van vaars en stier te laten plaatsgrijpen. Het belang van dit altaar blijkt bv. nog in de *Troades*, waar Polyxena onschuldig als "verloofde" van de dode Achilles wordt geofferd op diens graf, of in de *Thyestes* waar diens kinderen door Atreus worden vermoord.

Deze bruuske openingsscène - een koning opgeven door de Pest - vervangt de Griekse proloog waarin de korte inhoud vaak aan bod komt. Oedipus vertelt niet zijn verhaal, hij uit vooral zijn schrik, vertelt zijn onbegrip t.o.v. het verstoorde wereldbeeld. Statisch theater misschien, maar effectief, omdat het kon inspelen op de angst en onzekerheden van zijn tijdgenoten. Melodieus en bezwerend, zoals het aloude Romeinse gebed, eindigt deze eerste episode in een klankvolle overgangsformule, die de protagonist plechtig uitspreekt:

vs. 106 Ille, ille dirus, callidus monstri cini§

107 in no§ rebellat, illa nunc Theba§ lue§
 108 perempta perdit. Una iam supere§t salu§,
 109 § quam §aluti§ Phoebu§ ostendit viam³⁴

Omdat de antwoorden die Creon meebrengt uit Delfi (2e akt) niet duidelijk zijn voor Oedipus, moet het *extispicium*, het schouwen der ingewanden, op scène oplossing brengen (=tweede proef). De grote ziener uit de Griekse Oudheid, Teiresias, heeft in deze Romeinse tragedie zijn gaven verloren (is dus gedemythologiseerd, geprofaniseerd), waardoor zijn dochter, Manto, het onderzoek moet overnemen. Ook zij mislukt echter waardoor in de onderwereld de schim van de vermoorde Laius, vader van Oedipus, dient opgeroepen te worden.

Rond deze offerscène is er tussen voor-en tegenstanders van de opvoeringstheorie reeds heel wat te doen geweest; de nieuwe visie van D. Sutton over gedrogeerde koeien en kunstmatig bloed zal menig filoloog wel eventjes doen schrikken. Toch dient gezegd dat deze scène (100 verzen lang) tot de meest imposante behoort die Seneca gecreëerd heeft. Op zichzelf vormen dergelijke fantastische scènes (cfr. Medea doodt haar kinderen en vliegt weg op haar toverwagen) een argument voor de opvoerbaarheid, gezien de effecten die ze oproepen veel minder sterk overkomen bij een recitatio. Het offer op het toneel van twee dieren wordt ingeleid door de vs. 304-305: "Roep hemelgoden tot gelofte in plechtig woord / En leg het Oosters wierook op het altaar neer"³⁵. Nauwelijks giet de priesteres het wierook uit of het altaar licht plots op en dooft even plots weer uit. Een dikke rook walmt op rond het hoofd en de ogen van Oedipus en ontnemt hem (als voorteken) voor enige ogenblikken het zicht (vs.314-328). De stier en de vaars worden geslacht, de eerste strompelt nog enige passen verder (vs.343), het bloed spuit uit zijn kop en ogen (opnieuw een voorteken). De ingewanden van beide dieren worden nauwkeurig beschreven: organen blijken van plaats verwisseld te zijn, de natuurlijke orde staat op zijn kop (*natura versa est*), de niet gedekte vaars blijkt op een ongewone plaats een foetus te bevatten. De ingewanden ontglippen hun handen en een kreet zo luid dat hij afkomstig lijkt van een kudde opgeschrikt vee weerklinkt uit het vuur op het altaar. De offerhaarden zelf trillen ervan (vs.304-333).

Het offer op scène, dat volgens de theoretici van de overige eeuw so-wie-so van een slechte smaak getuigt, biedt heel wat mogelijkheden tot scénische effecten. Sutton gaat niet zover de beesten ook effectief te laten slachten, niet omdat dit het publiek zou gechoqueerd hebben, wel omdat de uitvoering te onvoorspelbaar was op het toneel. Zijn oplossing is dan ook: "Probably the safest way of staging this scene would have been to bring onstage a couple of calves suitably drugged, and to kick their legs out from under them at the moment of the sacrifice. Then artificial blood could be squirted about as desired and some offal could be used to represent the innards inspected by Manto". Ook heeft de auteur aandacht voor het opflakkeren van

het eerste offervuur (de priesteres gooit volgens hem sulfur in de vlammen) en voor het installeren van een groep figuranten rond het altaar (om de preciese manipulaties aan het oog van het publiek te onttrekken⁵⁶).

Rozelaar had in 1976 een tussenoplossing voorgesteld: na hun spectaculair optreden op scène waren de offerdieren achter een coulisse gevoerd en Manto vertelde haar blinde vader alles⁵⁷. Uitschuifbare (*scaena ductilis*) en pivoterende toneelschermen (*scaena versatilis*)⁵⁸ waren er in elk geval voldoende voorhanden om een scène tijdelijk om te bouwen of uit te breiden. We menen echter ook dat visuele (rook) en auditieve (kreten als geloei) effecten aan de tekst moeten gekoppeld worden; ook de dienaren die aangevallen worden door de horens kunnen reëel op scène aanwezig zijn.

Het is verleidelijk om ook de derde proef, de ontsluiting van de onderwereld en het oproepen van Laius' schim, met visuele en auditieve effecten te laten gepaard gaan. Hoewel dit verhaal verteld wordt door Creon steekt het boordevol elementen die een goede dramaturg zou kunnen illustreren: na lang aandringen van de priester breekt de hel los, de hellehonden huilen, de valleien kreunen, de grond scheurt open. Wanneer Atreus in de Thyestes voor het eerst zijn plan uiteenzet, kreunt en steunt de aarde ook, dondert het en geheel het paleis kraakt alsof het dak was ingestort (vs.260-266). In het bodeverhaal over de moord op Thyestes' kinderen komen opnieuw de woorden voor: "het woud begint te beven, geheel het paleis wankelt door het schudden van de grond" (vs.696-698). Hierbij vermeldt Sutton⁵⁹ dan wel de mogelijkheid dat "that latter event was accompanied by some sort of scenic effect to represent an earthquake", vooral omdat hij hier op een Grieks equivalent zou kunnen steunen (de aardbeving van Pentheus' paleis in Euripides' Bacchae).

Van zodra men dus deze tragedies werkelijk de kans biedt op een opvoering, doen zich een aantal interessante theatrale mogelijkheden voor en dient de tekst herlezen te worden vanuit het standpunt van impliciet-aanwezige auditieve en visuele signalen. Een Laius die tijdens het verhaal beschreven wordt kan, zoals de talloze schimmen in de andere tragedies, tegelijk visueel aanwezig zijn op de scène: hij komt temidden van rook op via het *hyposceni-on*, de onderaardse trap, en wordt gespeeld door een figurant.

In zijn scenische analyse van de *Agamemnon* van Seneca vindt P. Grimal het evenzo waarschijnlijk dat tijdens het lange bodeverhaal (150 vs.) het *pulpitum* zich vult met figuranten, mannen en vrouwen van Argos, die hun koning komen groeten. "Il semble bien", zegt Grimal, "que de tels discours, confiés à un seul acteur, sont à peine soutenable si l'attention du spectateur n'est pas à la fois distraite et soutenue par des mouvements et une "action", au sens large, qui occupent les yeux (...) Sur la scène romaine, on peut imaginer, grâce à certains témoignages, et aux données archéologiques, que les discours des personnages, et, en particulier, ces longs récits étaient animés par des mouvements et un spectacle"⁶⁰.

De muzikale begeleiding waarvan haast niets geweten is kan deze scènes zeer functioneel onderlijnen. Wanneer men bedenkt dat de Romeinse technici bronzen vaten in de nissen plaatsten rond en achter het publiek om de verschillende timbres van de stemmen te laten weerklinken⁶¹, dat ze dondermachines (*tonitrua*) bedienden, bliksems nabootsten (*keraunoskopeion*), goden lieten veranderen (de apotheosemachine of het *stropheion*) ..., dan wordt duidelijk dat dit theater voldoende scenische effecten kon oproepen om te concurreren tegen de grootse spelen in circus en amfitheater.

De woorden die L. Herrman in 1924 schreef, als een der eersten die tegen de gevestigde opinie durfde ingaan, hebben daarom nog niets van hun geldigheid ingeboet: "les tragédies sont toutes conçues pour la représentation. ... Il serait surprenant que Sénèque ait écrit jusqu'à neuf tragedies dans le seul but d'obtenir un succès de lecture, alors qu'il multipliait partout les scènes à grand spectacle et les indications techniques, ... alors qu'il se conformait si nettement au goût du grand public de son temps"⁶². Tevens sluiten ze aan bij de besluiten die Braun in een recente studie geformuleerd heeft (sc. "Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?"): "Da in den Tragödien Senecas aber die Handlung auch die entscheidende Handlung, oftmals nicht unmittelbar in den Worten des Textes greifbar wird, kann der Autor diese Dramen nur für eine Aufführung auf der Bühne geschrieben haben. Erst wenn sie gespielt werden, begreift man, was geschieht"⁶³.

1. F.L. LUCAS, *Seneca and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1922;
T.S. ELIOT, *Seneca in Elizabethan Translation*, in: *Selected Essays*, London, 1951, p.65-105;
J. JACQUOT, *Les tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, Paris, 1964;
J.W. CUNLIFFE, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*, New York, 1965;
R.A. BROWER, *Hero and Saint: Shakespeare and the Graeco-Roman Heroic Tradition*, Oxford, 1971;
O. HILTBRUNNER, *Seneca als Tragödiendichter in der Forschung 1965 bis 1975*, in: ANRW II,32,2, *Nachwirkung*, p.977-984;
M. PAGNINI, *Seneca e il teatro elisabettiano*, in: *Seneca e il teatro*, Dioniso LII, 1981, 391-413.
2. K. VOSSLER, *Die vorbildliche und ansteckende Kraft der senecaischen Tragödie*, in: *Senecas Tragödien*, hrsg. von E. Lefèvre, Darmstadt, 1972, p.18.
3. Deze uitspraak is van Th. Mommsen, *Römische Geschichte*, 1921 (9), p.69 en wordt geciteerd door M. Rozelaar, *Seneca - Eine Gesamtdarstellung*, Amsterdam, 1976, p.4; zie ook E. Lefèvre, o.c., p.15-17.
4. A.M. SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, Stuttgart, 1809, p.234.

5. K. HEINEMANN, Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur, Leipzig, 1920, II, p.37; geciteerd door E. Thummer, Vergleichende Untersuchungen zur "König Oedipus" des Seneca und Sophokles, in: Serta Philologica Aenipontana II, 1972, p.152.
6. Voor een overzicht: B. Seidensticker & D. Armstrong, Seneca tragicus 1878-1978, in: ANRW II.32.2, p.917-921.
7. Cfr. L. Hermann, Le théâtre de Sénèque, Paris, 1924, p.57-77.
8. Cfr. G. Boissier, La religion romaine II, Paris, 1884, p.17-92 (zie recentelijk H. Monteilhet, Neropolis, Amsterdam, 1985, p.466 e.v.; 676 e.v.); M. Simon, Hercule et le Christianisme, Strassbourg, 1955.
9. F. LEO, De Senecae tragoediis observationes criticae, Berlin, 1878.
10. L. HERRMANN, o.c., III. But et sources des tragédies, p.233-247 somde een aantal bedoelingen op die men gaandeweg ontwikkeld heeft om toch maar niet te moeten toegeven dat deze tragedies een eigen literaire waarde hadden: ze waren politieke of religieuze oppositieliteratuur, streefden een andere soort religieuze filosofie na, kenden een pedagogisch of moreel doel of waren gewoonweg parodieën op Griekse tragedies.
11. B. MARTI, Seneca's Tragedies. A New Interpretation, in: Transactions of the American Philological Association 76, 1945, p.216-245.
12. Voor een discussie over de authenticiteit van de Hercules Oetaeus en de Octavia, zie M. Rozelaar, o.c., p.589-607, O. Hiltbrunner, o.c., p.1038-1041.
13. M. ROZELAAR, o.c., p.8.
14. M. ROZELAAR, o.c., p.598-607; zie ook M. Rozelaar, Seneca: A New Approach to His Personality, in: Lampas VII, 1974, 1, p.33-42.
15. Ch. SEGAL, Language and Desire in Seneca's Phaedra, Princeton, 1986.
16. o.a. R.J. TARRANT, Seneca, *Agamemnon*, Cambridge, 1976; id., Seneca's *Thyestes*, Atlanta, 1985;
E. FANTHAM, Seneca's *Troades*, Princeton, 1982;
A.J. BOYLE, Seneca's *Phaedra*, Liverpool, 1987;
J. DAALDER, *Thyestes*. Translated by Jasper Heywood (1560), London, 1982.
17. Zie P. CLAES, De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de Oudheid, Amsterdam, 1984.; R. van der PAARDT, Wolken van Kwaad. Over Seneca en Hugo Claus, in: Bzzlletin XII, 1984, 113, p.21-26.
18. A.L. MOTTO & J.R. CLARK, in: Classical Bulletin, 54, 1978, p.41-44.
19. E. LEFEVRE, in: The Classical Journal 77, 1981-82, p.32-36.

20. C.P. SEGAL, in: *Antike und Abendland* 29, 1983, p.172-187.
21. Zie reeds de moeilijkheden opgeworpen door E. LEFEVRE in zijn recensie van O. Zwierleins boek "Die Rezitationsdramen Seneca" (Meisenheim, 1966) in: *Gnomon* 40, 1968, p.782-789. Ook heeft Sutton niet de artikels van F. Amoroso, P. Grimal en F. Della Corte gelezen in: "Théâtre et spectacles dans l'Antiquité". *Actes du Colloque de Strasbourg*, 1981.
22. V. SØRENSEN, *Seneca, the Humanist at the court of Nero*, Chicago, 1984; J.D. BISHOP, *Seneca's Daggered Stylus. Political Code in the Tragedies*, Königstein, 1985.
23. SUETONIUS, *Leven van Nero*, 21-26.
24. Zo deed Titus LIVIUS in zijn bekend verhaal VII,2,4-10.
25. Cfr. W. BEARE, *The Roman Stage. A Short History of Roman Drama in the Republic*, London, 1950 en G.E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952.
26. Zie de schitterende vertaling van M. D'HANE-SCHELTEMA, *Juvenalis. De Satiren*, Baarn-Amsterdam, 1984.
27. P. VEYNE, *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, 1983.
28. Fl. DUPONT, *L'acteur-roi ou le Théâtre dans la Rome antique*, Paris, 1985, p.177; zie ook haar schitterend artikel: *Le personnage et son mythe dans les tragédies de Sénèque*, in: *Actes du IX^e Congrès de l'Association G. Budé*, 1975, p.447-458.
29. Zie SUETONIUS, *Romeinse Keizers*, vert. door H. Verbruggen, Leuven, 1986, *Leven van Julius Caesar*, 84.
30. Cfr. A. MICHEL, *Rhétorique, tragédie, philosophie: Sénèque et le sublime*, in: *G I F* 21, 1969, p.245-257.
31. Cfr. Fl. DUPONT, 1985 in haar analyse van Seneca's *Troades*, p.454-462; J. VERBERNE, *Lucanus en Vergilius. De necromantie in Pharsalia VI in het licht van de katabasis van Aeneas in Aeneis VI*, in: *Lampas XXI*, 1988,1, p.25-33.
32. Over het theater in de Keizertijd, zie BIBER, o.c., p.391-428: *Plays of the Roman Empire*.
33. Over de keizercultus, zie P. HERZ, *Bibliographie zum römischen Kaiserkult*, in: *ANRW*, 16,2, p. 833-910. P. GRIMAL, *Sénèque ou la conscience de l'Empire*, Paris, 1978.
34. H. STIERLIN, *Grèce d'Asie. Arts et civilisations classiques de Pergame à Nemroud Dagh*, Fribourg, 1986, p.171.

35. Over Nero, zie E. CIZEK, *l'Epoque de Néron et ses controverses idéologiques*, Leiden, 1972.
36. CICERO, *Ad Atticum VII*, 1.
37. Cfr. M. BIEBER, o.c., p.409.
38. Zie LUCIANUS, *De Saltatione 27*; PHILOSTRATUS, *Apoll. Thyan. V,9*.
39. SUETONIUS, *Leven van Caligula*, 57.
40. D. SUTTON, o.c., p.63-67.
41. Naar HORATIUS, *Brieven II*, 1, 178-207.
42. Zie F. DELLA CORTE, *La tragédie romaine au siècle d'Auguste*, in: *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*, o.c., p.231-233.
43. F. AMOROSO, *Les Troyennes de Sénèque: Daramaturgie et théâtralité*, en P. GRIMAL, *Le rôle de la mise en scène dans les tragédies de Sénèque. Clytemnestre et Cassandre dans l'Agamemnon*, beide in: *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*, p.81-96 en 123-139; Zie ook F. AMOROSO, *Seneca uomo di teatro?* Palermo, 1984.
44. D.M. SCHENKEVELD, *Van Sophocles tot Claus. Toneelstukken over Koning Oedipus*, Amsterdam, 1972.
45. M. ROZELAAR, o.c., p.520.
46. M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Harrisonburg, 1962, p.425-426.
47. Zie b.v. J.D. BISHOP, *Seneca's Daggered Stylus. Political Code in the Tragedies*, Meisenheim, 1985.
48. Voor de discussie skene-orchestra, zie reeds Ch. DAREMBERT & D.E. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquité grèques et romaines*, Paris, 1919, sub *Theatrum*.
49. Zie b.v. L. HERRMANN, o.c., p.572.
50. Cfr. artikel *cothurnus*, in: DAREMBERT & SAGLIO, o.c.
51. Zo ook opgevat door D. SUTTON, o.c., p.13.
52. D. SUTTON, o.c., p.26.
53. D. SUTTON, o.c., p.19.
54. Vertaling: "Zie, ginds hernieuwt de as van 't monster listig, wreed,
De strijd: zij brengt nu na haar dood, de pest

Voor Thebe ondergang - Eén slechts, die helpen kan:
Wellicht toont Phoebus ons de weg, die redding brengt"
uit: J. VAN IJZEREN, *Oedipus. Tekst met metrische vertaling en aantekeningen*,
Leiden, 1958, p.9-11.

55. Id., *ib.*, p.25.
56. D. SUTTON, *o.c.*, p.23.
57. M. ROZELAAR, *o.c.*, p.514.
58. M. BIEBER, *o.c.*, p.74.
59. D. SUTTON, *o.c.*, p.24.
60. P. GRIMAL, *o.c.*, p.130-131.
61. Cfr. lemma *Theatrum*, in DAREMBERT & SAGLIO, *o.c.*, p.205.
62. L. HERRMANN, *o.c.*, p.196; zie ook de recente steun van E. PARATORE, *Seneca autore di teatro*, in: *Seneca e il teatro*, *o.c.*, p.29-46 en G. CAPUTO, *Pro Senecae pulpito*, *ib.*, p.415-419.
63. in: *Res Publica Litterarum. Studies in the Classical Tradition V*, 1982,1, p.49.