

DE MYSTERIEUZE "ATRÉE ET THYESTE" VAN ARTAUD OF WAAROM SENECA "LE PLUS GRAND AUTEUR TRAGIQUE DE L'HISTOIRE" WAS

Freddy DECREUS

De uitdrukkelijke voorliefde van Artaud voor het theater van Seneca hoeft geen betoog. Vooral Seneca's *Thyestes* werd uitvoerig geprezen als een verre voorloper van zijn eigen "théâtre de la cruauté". De vraag die ons hier zal bezighouden is die naar de redenen van deze voorkeur. Het antwoord dat zo vaak gegeven wordt in termen van de gemeenschappelijke "wreedheid van het verhaal" is immers al te gemakkelijk. Atreus hakt inderdaad Thyestes' zonen in mootjes en zet ze hem ten dis voor, maar een dergelijk soort gruwel is in dozijnen voorradig in de antieke mythologie.

Daarom dus meer dan ooit de volgende vragen : waarom precies Seneca, waarom deze tragedie en in hoeverre lopen de theateropvattingen van Seneca en Artaud gelijk ?

1. "Sénèque, le plus grand auteur tragique de l'histoire"

In twee brieven, resp. daterend van 16 december 1932 en 6 juli 1934, prijst Artaud de Latijnse tragicus uitvoerig. Gezien beide brieven de sleutelwoorden bevatten van Artauds visie op Seneca alsook zijn voornaamste theateropvattingen illustreren, geven we ze eerst volledig weer.

Cher ami,

Je suis en train de lire Sénèque — dont il me paraît fou qu'on puisse le confondre avec le moraliste précepteur de je ne sais quel tyran de la décadence — ou alors le Précepteur était celui-ci, mais vieilli, désespéré de la magie. Quoi qu'il en soit celui-ci me paraît le plus grand auteur tragique de l'histoire, un initié aux Secrets et qui mieux qu'Eschyle a su les faire passer dans les mots. Je pleure en lisant son théâtre d'inspiré, et j'y sens sous le verbe des syllabes crépiter de la plus atroce manière le bouillonnement transparent des forces du chaos. Et ceci me fait penser à quelque chose : une fois guéri j'ai l'intention d'organiser des lectures dramatiques — pour un homme qui nie le texte au théâtre ce ne sera pas

mal — lectures publiques où je lirai des Tragédies de Sénèque, et tous les commanditaires possibles du Théâtre de la Cruauté seront convoqués. On ne peut mieux trouver d'exemple écrit de ce qu'on peut entendre par cruauté au théâtre que dans toutes les Tragédies de Sénèque, mais surtout dans Atrée et Thyeste. Visible, vous le savez, elle l'est encore plus dans l'esprit. Ces monstres sont méchants comme seules des forces aveugles peuvent l'être, et il n'y a théâtre, je pense, qu'au degré pas encore humain. Dites-moi ce que vous pensez de ce projet.

Un mot de vous me ferait plaisir. J'espère être sorti dans dix jours — et renouvelé.

Votre ami.

Antonin Artaud

Dans Sénèque les forces primordiales font entendre leur écho dans la vibration spasmodique des mots. Et les noms qui désignent des secrets et des forces les désignent dans le trajet de ces forces et avec leur force d'arrachement et de broiement.

In december 1932 was Artaud dus bezig *alle* tragedies van Seneca te lezen en verkoos om redenen die we hierna zullen toelichten zijn "Atrée et Thyeste", een omschrijving voor de Latijnse tragedie die bij Seneca enkel *Thyestes* heet (zowel in de E als in de A familie der manuscripten)(1). Hij schrijft nadrukkelijk dat hij deze tragedies *leest* ("Je suis en train de lire Sénèque") en looft er de woorden ("les mots") en lettergrepen ("sous le verbe des syllabes") van. Hij wil deze tragedies in openbare lezing brengen, dus in vertaling ("j'ai l'intention d'organiser des lectures dramatiques"). Dat Artaud in zijn jeugd echter uitstekend Latijn heeft geleerd en dus ook oog kon hebben voor de Latijnse verwoording wordt aannemelijk wanneer we de getuigenis van zijn zuster Marie-Ange Malausséna lezen : Antonin was volgens haar, "un écolier studieux, docile, un peu espiègle. Il passait de longs moments penché sur ses livres et sur ses cahiers, il détestait toutefois les mathématiques, par contre il aimait beaucoup le latin et le grec (...). Chaque fin de semaine il rapportait consciencieusement ses notes toujours très bonnes" (Maeder, 1978 : 27). Zijn grootmoeder die in Smyrna woonde leerde hem trouwens (nieuw) Grieks praten, zijn voedster leerde hem Italiaans, wat Maeder deed opmerken dat later, op het einde van zijn leven, vele van zijn "syllabes inventées" een "consonance grecque et italienne" ... hadden (Maeder, 1978 : 26).(2)

Was zijn talenkennis goed ontwikkeld, zijn leeslust was ongelooflijk. Hij las de meest diverse boeken — getuige daarvan de voorbereidende lektuurlijst voor zijn *Héliogabale* (1934) (O.C. VII : 379) — en het is misschien niet onredelijk te veronderstellen dat Artaud in 1932 over een Latijns-Franse uitgave van alle tragedies van Seneca beschikte, en wel deze van de hand van Léon Herrmann, *Sénèque. Tragédies* (I) - (II), Paris, resp. 1925 en 1927, uitgegeven bij La Société d'Éditions Les Belles Lettres.(3) In 1924 bracht diezelfde Herrmann een revolutionair boek over Seneca op de markt, gebaseerd op de toen nieuwe stelling dat Seneca wel degelijk zijn tragedies had kunnen opvoeren i.p.v. ze te laten voorlezen. De *recitatio*-theorie, op de markt gebracht door A.W. Schlegel in 1809 (4) had met veel romantische vooroordelen een echte opvoering voor onwaarschijnlijk gehouden. Het werk van Herrmann met de niet mis te verstane titel *Le Théâtre de Sénèque* besteedde expliciet aandacht aan alle formele elementen van opvoering en decor en begon de rubrick "Spectacles sanglants" (p. 208-209) o.a. met de woorden : "On a tant reproché au théâtre de Sénèque ses horreurs" (p. 208), een stelling die Herrmann pogde te milderen door erop te wijzen wat Seneca nog meer aan moorden had kunnen opvoeren, maar toch nagelaten had.

De idee waarmee Artaud de eerste brief begint houdt o.i. direct verband met Herrmanns eerste hoofdstuk, § 3, p. 57-77 (twintig bladzijden dus) dat handelt over de vraag "L'auteur des neuf tragédies est-il Sénèque le philosophe?". Herrmann vat het onderzoek terzake samen, door weifelend te stellen : "Nous sommes donc amenés, par élimination, à les attribuer à Sénèque le philosophe" (p. 77). Artaud lijkt hierop nogal uitvoerig in te gaan door te stellen : "...Sénèque — dont-il me paraît fou qu'on puisse le confondre avec le moraliste précepteur de je ne sais quel tyran de la décadence — ou alors le Précepteur était celui-ci, mais vieilli, désespéré de la magie".

Het schrijven van deze brief aan Paulhan eind 1932 ging dus vergezeld van een voornemen openbare lezingen te houden van (enkele) tragedies van Seneca. In 1934 wil hij de bewerking van zijn *Atrée et Thyeste* zelfs opvoeren, in Marseille of Parijs (O.C., II, 183-191 : A propos d'une pièce perdue : brief van 6 juli 1934), en na het avontuur dat hem overkwam met *Les Cenci* (1935) plant hij een opvoering van het stuk dat thans *Le Supplice de Tantale* heet (naar de verschijning van Tantalus in de eerste akte). Zoals vaak in zijn leven kon hij zijn voornemen echter niet uitvoeren : de geplande lezingen en opvoeringen gingen niet door en de tekst van *Le Supplice de Tantale* ging daarenboven verloren. Vooral Eric Sellin in zijn werk "The Dramatic Concepts of Antonin Artaud", (Chicago, 1975 (2), p. 34) toonde zich optimistisch wat betreft het weervinden

van deze tekst : "there is some hope that it will one day be found, as the manuscripts of Antonin Artaud were widely dispersed during his last years and in the hours immediately following his death".

In een brief van 6 juli 1934, gepubliceerd in de O.C. II onder de titel "A propos d'une pièce perdue" licht Artaud zijn bedoelingen toe als volgt :

Dans un but de décentralisation et pour donner au public marseillais le primat d'une tentative théâtrale d'un ordre nouveau et même tout à fait révolutionnaire, nous comptons demander à M. Antonin Artaud de venir donner ici à Marseille la première du spectacle qu'il prépare : L'Atrée et Thyeste de Sénèque dans une adaptation originale et qui en fait une œuvre d'une extrême actualité.

Pour en accuser le côté direct, immédiatement émouvant, Antonin Artaud jouera cette tragédie dans un cadre extra-théâtral, hall d'usine ou d'exposition. Ainsi le pathétique éternel du vieux drame reprendra tout son sens, son urgence, mais surtout son actualité.

Car l'originalité d'une tentative semblable est d'intéresser non seulement le public lettré mais le gros de la foule à une aventure souveraine qui met en œuvre toute la gamme possible des sentiments humains et collectifs. Tous les Grands Mythes du Passé dissimulent des forces pures. Ils n'ont été inventés que pour faire durer et manifester ces forces. Et hors de leur gangue scolaire et littéraire, Antonin Artaud veut tenter par le truchement d'une tragédie Mythique d'en dire sur la scène les forces naturelles, et de rendre ainsi le théâtre à sa véritable destination.

C'est-à-dire que par ce procédé le théâtre cesse d'être un jeu et le délassement d'une soirée éphémère pour devenir une sorte d'acte utile, et prendre la valeur d'une véritable thérapeutique où les foules antiques venaient puiser le goût de vivre, et la force de résister aux atteintes de la fatalité.

Jamais comme dans l'époque présente la nécessité ne s'est fait sentir d'un spectacle exaltant, nourricier, aux vertus profondes, qui dépasse les effets artistiques vulgaires, qui subjugué l'âme, et atteigne à une sorte de nouvelle réalité.

Les Indiens de certaines peuplades de l'Amérique du Nord connaissent et pratiquent les musiques de guérison. On a tout récemment encore enregistré sur disques des incantations de sorciers noirs qui, qu'on le veuille ou non, se révèlent efficaces pour amener la pluie. Les guérisons de Lourdes sont l'effet d'une suggestion collective où la foule refait sans le savoir, par son élan unanime, la chaîne des vieux sorciers.

Antonin Artaud veut donc refaire du théâtre une sorte de suggestion collective capable de ramener à la longue l'ordre dans les consciences et par l'ordre intérieur une sorte de paix extérieure dont profiteront tous les esprits.

Si anachronique, si déplacée qu'elle paraisse à quelques-uns, si inutile et inefficace même du point de vue concrète, la tentative vaut d'être faite : elle le sera.

D'autant qu'il restera de toute façon un spectacle inoubliable et sans précédent dont on ne pourra accuser l'inutilité et même le danger et le risque qu'après qu'on l'aura vu.

D'autant surtout que ce spectacle sera l'occasion d'un certain nombre d'innovations très importantes dans le domaine du son, de la voix, des mouvements, du geste.

Là où le gros de la foule résiste à un discours subtil, dont la rotation intellectuelle lui échappe, elle ne résiste pas à des effets de surprise physique, au dynamisme de cris et de gestes violents, à des explosions visuelles, à tout un ensemble d'effets tétanisants venus à point nommé et utilisés pour agir de façon directe sur la sensibilité matérielle du spectateur.

Porté par le paroxysme d'une action matérielle violente à laquelle nulle sensibilité ne résiste, le spectateur voit s'affiner son système nerveux général, il devient plus apte à recevoir les ondes des émotions plus rares, des idées sublimes des Grands Mythes qui par ce spectacle-là chercheront à l'atteindre par leur force physique de déflagration.

On voit qu'il s'agit par un tel spectacle d'arriver à une sorte d'orchestration grandiose où non seulement le sens et l'intellect participent comme dans certains grands opéras, mais encore toute la sensibilité nerveuse et disponible et dont le public en général ne se sert que dans les occasions extra-théâtrales, mouvements sociaux, catastrophes intimes, accidents et exaltations de toutes sortes qui font de la vie la plus gigantesque des tragédies.

Opvallend is dat beide brieven het over "les forces primordiales", "des forces aveugles", "des forces pures", "les forces naturelles" hebben. De *Thyestes* is echt theater zoals Artaud het wil, want het geeft aan het theater "sa véritable destination" : het speelt zich immers af op een niveau "pas encore humain" dat rechtstreeks aansluit op "Les Grands Mythes du Passé". Alle grote mythen uit het verleden verbergen deze pure krachten, of beter gesteld, zegt Artaud, ze werden slechts uitgevonden om deze krachten te laten voortduren. Seneca, als geïnitieerde in de Geheimen, slaagt er beter dan Aeschylus in deze te laten overgaan in de woorden. Seneca is daarom "un initié", "un inspiré", "le plus

grand auteur tragique de l'histoire". De houding van Artaud t.o.v. de Griekse tragici is nochtans verre van negatief. Wat hem in het algemeen boeit in de Griekse tragedie is de "sacrale" dimensie ervan. In een weinig gekend artikel uit 1936 zegt Artaud : "Eschyle, Sophocle et Euripide...ces trois noms représentent les trois étapes d'une courbe funeste" : het Westerse rationalisme ondermijnde d.m.v. een eeuwigdurend verraad van de Blanken "la vie souterraine et magique" (qui) "avait fait fermenter le drame eschylien"(5). Tien jaar later herschrijft hij diezelfde "courbe funeste" als volgt : "L'homme a très mal dans Eschyle, mais il se croit encore un peu dieu, et ne veut pas entrer dans la membrane, et dans Euripide enfin, il barbote dans la membrane, oubliant où et quand il fut dieu"(6). Euripides ziet hij inderdaad als de verlichte tragicus, als de durver die het einde inluide van de tragiek door de duistere regionen in de geest van mensen en goden te rationaliseren, te psychologiseren. En toch heeft hij op het einde van zijn leven Euripides geapprecieerd, en meer bepaald via de tragedie die deze laatste ook op het einde van zijn leven heeft geschreven, als afscheid (wraak ?) op het Athene van de sofisten, als tribuut aan de irrationele macht van Dionysus. In Euripides' *Bacchanten* verscheurt Agave in haar waanzin haar eigen zoon Pentheus, het prototype van de verlichte vorst. Wanneer Athene zich het centrum waant van Rationaliteit en Verlichting, laat Euripides de duistere krachten van Dionysus voor de laatste maal toeslaan.

Voor Artaud is het theater van Seneca van groot belang omdat het bijzonder diepe lagen van de menselijke geest beroert. De therapeutische waarde van collectief beleefde beelden en gewaarwordingen schat hij daarom zeer hoog : de antieke volkeren kwamen naar de tragedies om er hun "goût de vivre" te halen, intellectuele en emotionele kracht om weerstand te bieden aan alle Machten die hun zingeving bedreigden.

Omdat de mensen in het tijdperk waarin Artaud leefde volgens hem waren afgestompt en omdat theater teveel ervaren werd als een avondje ontspanning, als psychologische portrettering die niet de individuele gevoelens oversteeg, diende elke voorstelling van zijn nieuw theater dan ook zeer diep te snijden in de sensibiteit van het publiek. Hiertoe dienden zeer belangrijke vernieuwingen doorgevoerd te worden op het gebied van klank, decor, beweging, enscenering, enz..., die hij uitvoerig zou beschrijven in zijn twee manifesten over de wreedheid (zie verder). Enkel dan kon het theater opnieuw "une sorte de suggestion collective" tot stand brengen, en kon eenieders zenuwstelsel dermate aangetast worden dat de sublieme krachten uit de grote mythen weer naar de oppervlakte konden stijgen.

Blijkbaar zag Artaud vooral in de jaren 1932-1934 deze dieptestructuren goed werkzaam in het theater van Seneca. In hetgeen volgt schenken we daarom vooral aandacht aan de literatuur uit deze jaren en proberen we enkele thema's uit te werken die de voorkeur van Seneca voor de *Thyestes* helpen verklaren.

2. "Les Grands Mythes du Passé"

"Les grands mythes du passé" krijgen een uitzonderlijk belang toegemeten bij Artaud. Wanneer hij dit toelicht door middel van de metafoor van de pest in "Le théâtre et la peste" (1933) klinken zijn bewoordingen akelig en dreigend(7). "Et c'est ainsi que tous les grands Mythes sont *noirs* et qu'on ne peut imaginer hors d'une atmosphère de *carnage*, de torture, de *sang versé*, toutes les magnifiques Fables qui racontent aux foules *le premier partage sexuel* et le premier carnage d'essences qui apparaissent dans la création." Het theater dat verwijst naar dit soort oertoestanden en hun rituele expressie is daarom even noodzakelijk en vitaal als het leven zelf. De redenen daarvan zijn duidelijk: "Le théâtre, comme la peste, est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue les conflits, il dégage les forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie" (O.C., IV : 38). Het theater dat deze grote krachten oproept heeft, net als de pest, het vermogen ons terug te leiden tot de bron van alles, tot de bron van alle conflicten. En zodra Artaud de grote mythen terugbrengt tot hun bron, spreekt hij over Eleusis: "La terrorisante apparition du Mal qui dans les Mystères d'Eleusis était donnée dans sa forme pure, et était vraiment révélée, répond au temps noir de certaines tragédies antiques que tout vrai théâtre doit retrouver". Theater moet zich dan ook op dit niveau afspelen, want het is "la révélation (...) d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit" (O.C., IV:37).

Daarom stelt Artaud dan ook consequent dat theater in wezen de ruimte en de tijd van de *kosmogonie* oproept: het is de herinnering aan het oorspronkelijke scheppingsproces, toen de grote tegengestelde krachten in het leven zich openbaarden. Theater is daarom een ogenblik van "création totale" (O.C., IV:111). De metaforiek van de pest moet hierbij helpen om "le retour aux sources" te illustreren en om aan te tonen hoe fundamenteel anders de dingen eigenlijk waren in den beginne (8). Tegenover de krachten van de natuur zijn wij vervreemd geraakt, de echte realiteit kennen wij niet meer. Daarom is het theater ook de plek bij uitstek waar het onzichtbare zichtbaar wordt en het beeld

van de pest helpt verduidelijken wat het ogenblik van daadwerkelijke epifanie inhoudt : wat de orde en de rationaliteit hebben toegedekt met een brede waaier van verordeningen en bepalingen wordt weer ontdekt en het zijn de elementaire krachten van het leven zelf die zich openbaren. Dringt de pest de stad binnen, dan wordt het leven beleefd als excessief, als een staat van paroxysme : alle gestelde limieten worden ten enen male overschreden. Wat de natuur tot ogenschijnlijke harmonie had herleid wordt nu weer totale anarchie, explosie van geweld.

Door terug te gaan naar dit belangrijke moment "où se retrouvent à vif toutes les puissances de la nature au moment où celle-ci va accomplir quelque chose d'essentiel" (O.C., IV:33), een toestand die M. Borie "une sorte d'état pré-génésique ou prénatal" noemt (1989:120), herinnert Artaud de mens aan zijn collectieve geboorte, aan het moment waarop "les mythes fondateurs" (cfr. Balandier, Eliade) een zingeving voor de mens helpen construeren en hem een plaats toewijzen tussen de natuurkrachten (9).

Dit bewustzijn is voor Artaud *metafysisch* van aard, een raar woord vindt hij ook ("Je regrette beaucoup de prononcer ce mot-là, O.C., IV:14), maar voortdurend benadrukt hij dat voor hem de metafysica begon met het bewustzijn van "l'invisible" in "le visible". Alles wat het fysische raakte en doordrong, elk punt waar het abstracte het concrete beroerde, heet daarom terecht metafysisch, zegt hij.

3. "La cruauté"

Wanneer men de verloren *Atrée et Thyeste* van Artaud nader wil onderzoeken, dan valt vooreerst — zoals gesteld — de wreedheid van het verhaal zelf op. De *Thyestes* van Seneca komt kort samengevat hierop neer. In de proloog wordt de schim van Tantalus gedwongen de onderwereld te verlaten om het paleis van Atreus met een nieuwe misdaad te besmetten. Atreus ontvouwt in het kort zijn gruwelijke voornemens en geniet reeds op voorhand van alle details : hij zal de indruk geven zich te verzoenen met zijn broer Thyestes die hij dodelijk haat. Deze verleidde immers zijn vrouw, de koningin Aerope, en ontnam hem tijdelijk de gouden ram, onderpand van zijn macht. Wanneer Thyestes uitgeput door de lange verbanning terugkeert naar Mycene met zijn kinderen, slaagt Atreus erin alle argwaan bij zijn broer weg te nemen. Hij biedt hem de troon aan en nodigt hem ten dis. Vooraf had hij echter diens kinderen terzijde genomen, hen als een echte opperpriester van het kwade ritueel vermoord, met

inachtname van alle eisen die aan een dergelijke offerande werden gesteld. Als een volleerde slager had hij alle ledematen stuk voor stuk afgehakt, ze op spiezen op het vuur laten bakken of in een grote pot laten gaarkoken. Thyestes eet aldus het vlees van zijn eigen kinderen, drinkt hun bloed in wijn vermengd. Vol duistere gevoelens vraagt hij zijn kinderen te mogen zien, waarop Atreus, in een explosie van woede en vreugde, hem mededeelt dat ze zich reeds "diep in zijn omhelsing" bevinden (v. 976). Voor deze ongehoorde misdaad slaan de goden zelf op de vlucht, weigert de zon nog op te komen. De gehele natuur komt in opstand en beide broers beëindigen het verhaal met wederzijdse vervloeking (vs. 1110-1112).

De auteur van de "Lettres sur la Cruauté", de stichter van "Le Théâtre de la cruauté", heeft menigmaal ondervonden dat zowel vriend als vijand, zowel toeschouwer als sponsors, moeite hadden met het begrip "cruauté". Vandaar menige passus waarin dit begrip "verduidelijkt" werd. Vooreerst mocht het niet opgevat worden als een synoniem "de sang versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié" (O.C., IV:120 : Première Lettre sur la Cruauté, 13 septembre 1932). "Je ne cultive pas systématiquement l'horreur", schreef hij toen, of ook nog : "Cette identification de la cruauté avec des supplices est un tout petit côté de la question". "Cruauté" betekent voor hem, "philosophiquement parlant" ook het volgende : "rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue", het is een wezenlijk aspect van de schepping zelf. Een grondvoorwaarde voor het leven zelf is het onafscheidbaar bijeenhoren van goed en kwaad, beide bestaan tegelijk en zijn noodzakelijkerwijze elkaars buur. "Le bien est toujours sur la face externe, mais la face interne est un mal", zei hij (O.C., IV: 124), niet gescheiden zoals in het Manicheïsme, maar monistisch samengehouden. "Cruauté" dient opgevat te worden "dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres". Daarom ook : "pas de cruauté sans conscience, ... c'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie la couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie est toujours la mort de quelqu'un". Nog verdergaand in dit laatste idee zegt hij zelfs dat "cruauté" ook "appétit de vie" is. Deze heropbouwende dimensie van *la cruauté* zou vooral zijn later denken hierover kenmerken. (zie reeds in *Le Théâtre et son Double*, de teksten *Un Athlétisme affectif* en *Le Théâtre de Séraphin*).

Goed en kwaad horen dus wel onafscheidelijk samen, maar in deze verbinding geniet volgens Artaud het kwade toch een speciale status. "Le bien est voulu, il est le résultat d'un acte, le mal est permanent" (O.C., IV:122) of nog : "Il y a dans le feu de vie, dans l'appétit de vie, dans l'impulsion irraisonnée à la vie, une espèce de méchanceté initiale" (O.C., IV:123). Wat verder heet het :

"Dans le monde manifesté et métaphysiquement parlant, le mal est la loi permanente" (O.C., IV:124). Dit principe van kosmische en ontologische aanwezigheid van het kwade gehoorzaamt op zijn beurt aan die van een "nécessité" en een "fatalité". "Le dieu caché quand il crée obéit à la nécessité cruelle de la création qui lui est imposée à lui-même, et il ne peut pas ne pas créer, donc ne pas admettre au centre du tourbillon volontaire du bien un noyau de mal de plus en plus réduit, de plus en plus mangé" (Deuxième Lettre sur le Langage, O.C., IV:122). Zo kan hij ook schrijven dat "la cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité" (O.C., IV:121), of dat de "cruauté" gehoorzaamt aan een "rigueur cosmique et nécessité implacable" (O.C., IV:122). In deze "cruauté" is er "une sorte de déterminisme supérieur auquel le bourreau suppliciateur est soumis lui-même, et qu'il doit être le cas échéant déterminé à supporter" (O.C., IV:121). Wreedheid is finaal ontologisch van aard, gewoon het logisch gevolg van te bestaan.

Deze metafysische planmatigheid hebben we in een speciaal daglicht gesteld, omdat ze vaag herinnert aan de planmatigheid uit de Stoïcijnse filosofie, die stille en complexe achtergrond uit de tragedies van Seneca. Ook de Stoa kent immers een vastliggend kosmisch proces, de heimarmene die als voorbeschikking het lot/noodlot van eenieder en alles bepaalt. Dit principe is echter wezenlijk monistisch en organiseert de wereldorde op een volslagen redelijke basis. Nu spande ook Artaud zich wel in om alle filosofische dualismen te herleiden tot een monisme (zie zijn *Héliogabale*, 1934), tot een eenheidsdenken, maar hij aanvaardde zeker niet de rationaliteit als basismechanisme. Integendeel postuleerde hij "la mechanceté cosmique d'un principe" (O.C., VII:47) en enkel vandaaruit konden orde en wanorde, leven en dood met elkaar organisch verbonden worden.

De koorzangen fungeren hierbij soms als de plek bij uitstek waar Stoïcijnse ideeën gepresenteerd worden als tegengewicht voor op hol geslagen protagonisten. In de tweede koorzang van de *Thyestes* wordt nadrukkelijk (en als Leitmotiv) de *furor* (waanzin) van de koningen geplaatst tegenover de *mens bona*, de deugdzame ingesteldheid waarmee koninkrijken moeten bestuurd worden (zie vs. 339 en 380). Enkel de Stoïcijnse wijze, de *sapiens*, is waarlijk koning genoeg. Het eerste koorlied had reeds twijfels laten weerklinken over de traditionele bescherming die de mythische goden nog konden bieden (zie het driemaal herhaalde *si quis*: "als er een god is die...", vs. 122-130). Evenzo verwittigt het vierde koorlied uit de *Oedipus* (vs. 822-914) voor het overschrijden van de juiste maat (zie vooral vs. 909-910).

De Stoïcijnse inslag in Seneca's tragedies is overduidelijk en stelde de Romeinse tragicus voor enkele moeilijk oplosbare problemen. De Stoa die opkwam voor de vrije wilsbeschikking van het individu kon moeilijk weg met de fataliteit die Oedipus had doen overgaan tot incest en vadermoord. Voor elke lezer, ook de oppervlakkige lezer die Artaud was, tekenden zich in deze tragedies begrippen af als fataliteit en voorzienigheid. Seneca vervormde de aloude leer der Stoa soms dermate dat de waanzin der protagonisten zelfs direct leidde tot kosmische rampen; een ethisch gebeuren veroorzaakt aldus katastrofen in de reële fysische wereld. In de *Thyestes* (vs. 828-884) wordt de volledigste beschrijving geboden van een apocalyps veroorzaakt door mensengedrag. Goden noch mensen worden gespaard, de gehele kosmos is ontregeld. Op het einde van de *Oedipus* wordt een koning ten tonele gevoerd die, anders dan bij de Griekse voorgangers, zich in razernij en woede, maar zeer bewust, de ogen uitkrabt (vs. 960-962). Daarna kan hij Apollo uitmaken voor leugenaar (vs. 1046) en zeggen: "*fata superavi impia*" ("mijn goddeloos lot heb ik overstegen"). Tot gehoorzaamheid aan het Stoïcijnse lot had het koor net voordien nog opgeroepen: "*fatis agimur, cedite fatis*" (vs. 980: "door het lot worden wij gedreven, geef toe aan het lot"). Boosaardigheid, fataliteit en kosmische repercussies hangen derhalve soms nauw samen in Seneca's tragedies. Een half woord hierover volstond wellicht voor Artaud.

Enkel de laatste generatie klassieke filologen hebben Seneca's tragedies in dit licht onderzocht en zich de vraag gesteld of deze drama's ook niet konden gelezen worden als illustraties van de vraag: "en wat, indien het "redelijke" systeem dat de Stoa bood toch niet afdoend zou blijken te zijn in tijden van extreme dominantie van het kwade?" (zie de tirannieën van een Caligula en een Nero). Vormt de filosofische boodschap van de Stoa de expliciete achtergrond van al Seneca's theoretische geschriften en de impliciete achtergrond van al zijn tragedies, dan lijken deze laatste ook de vraag te stellen naar de rol van het kwade, het noodlot en irrationele uitingen zoals passies en driften in het algemeen. In zijn *Thyestes* wordt het mythologisch substraat gebruikt om te illustreren hoe de kracht van het noodlot mensen en goden meesleurt. De schim van Tantalus wordt gedwongen zijn onderaards verblijf te verlaten, één der Furiën verplicht hem de aloude misdadenreeks opnieuw op te starten. Door de vervloeking van Tantalus is ook Atreus de speelbal van het noodlot geworden; en ook Thyestes geeft uiteindelijk toe aan het kwade en wil slechts één ding: wraak, en hierdoor maakt het noodlot zich ook van hem meester. De fataliteit domineert deze tragedie, die eindigt met Thyestes' verlangen tot wraak.

Het theater van de wreedheid is het wapen bij uitstek dat Artaud wil hanteren tegen het principe van de kosmische boosaardigheid. Ook in zijn persoonlijk leven ging Artaud consequent de gevaren en de risico's niet uit de weg. Alle tegenstanden en tegenstellingen hielden volgens hem immers verband met de fundamentele contradicties die eigen zijn aan het leven zelf en derhalve teruggaan op de eerste conflicten in het proces van het mensworden zelf. In het theater van de wreedheid krijgen de donkere krachten van de natuur weer hun volle recht toegemeten; het kwaad, opgevat als kosmisch kwaad, kan zich weer tenvolle manifesteren (Gouhier, 1974:93).

4. "Le retour aux sources"

Van de *Thyestes* kan zeker gezegd worden dat het de duistere krachten in mens en kosmos maximaal activeert en deze terugvoert naar het moment toen alles begon. Vlak voor het plegen van zijn gruweldaden wendt Atreus zich tot de primaire oorsprong der dingen om kracht en durf te vinden. Dit heilig sanctuarium van het kwaad bevindt zich binnen de omheining van zijn eigen paleis : daar ligt het antieke bos en het koninklijk heiligdom waar alle nazaten van Tantalus de auspiciën van hun heerschappij hebben genomen, een geprivilegieerde plek getooid met "de trofeeën van de misdaden van dit ras" (vs. 641-689). Dit sanctuarium geeft rechtstreeks aansluiting op de onderwereld en daarheen sleurt Atreus de kinderen van zijn broer mee. In de *Oedipus* wordt eenzelfde sinister woud beschreven dat de toegang tot de onderwereld ontsluit : de aarde opent zich onder de voortdurende bezweringen van de priester en de mythische voorzaten van het huis van Cadmus treden één voor één tevoorschijn (vs. 530-658).

Seneca verplicht dus zijn lezers zich het verre mythische verleden te herinneren toen de vitale krachten nog niet waren opgesloten in het strikt referentieel kader dat Aristoteles ervan zou construeren in zijn *Poëtica*. In Seneca's *Thyestes* gaat het tevens om een tijdperk waarin Atreus verschijnt als opperpriester die bewust en plechtig het kwade uitvoert bij het rituele kinderoffer : "Hijzelf is priester, hijzelf heft met ziedende stem de doodshymne aan" (vs. 691-692). In de proloog was reeds een duidelijke terugkeer ingebouwd naar de misdaden van de archetypische voorvader, Tantalus, en speciaal van hem afgesplitst als personage, naar zijn Furia. De herinnering aan zijn exemplarische misdaad voert de lezer terug naar de oorsprong van de mensheid zelf, naar de tijden toen men mythes moest maken om uit de oorspronkelijke chaos en bestialiteit te raken, om existentiële angst en egocentrisme te overstijgen (10).

Terugkeer dus ook bij Seneca naar de duisternis van de eerste fabulatie, die nodig was om tot een "Gründungsmythos" te komen, enige garantie om een existentieel leefbaar wereldmodel op te bouwen.

Ten tijde van Seneca was die Griekse "Gründungsmythos" totaal gedesacraliseerd, geprofaneerd en de historische zege die het kwade behaalde onder de achtereenvolgende keizers maakte de weg vrij voor een nieuw existentieel bewustzijn. De mythe was leeg, de Romeinse literatuur en architectuur vonden er dankbaar speelgoed in en tooiden zich vrijelijk met deze lege betekenaars. Nu boden de eeuwenoude koningen, van het type Atreus en Oedipus of koninginnen van het type Medea en Phaedra, hun uiterlijke vorm aan om gestalte te geven aan een nieuwe inhoud, de gruwel van de lijflijk gevoelde onderdrukking en wreedheid, de gruwel van de niet meer gelegitimeerde Macht. Plots doken de gruwelijke monsters uit het Griekse verleden weer op, figuren die tot dan toe even exotisch en bevreemdend waren geweest als de witte olifant op het toneel. Wat Vergilius zo vol moeite had opgebouwd in zijn Aeneis om een mythisch-dynastische legitimatie voor DE stad en DE keizer te creëren, wordt nu keihard en ongenadig afgebroken. De mythische uitstraling van DE leider, de epische stichting van DE stad worden in Seneca's tragedies ontluisderd, volledig in hun hemd gezet. De tocht van Atreus naar het duistere woud van Hades in de achtertuin van zijn paleis is een bittere palinodie van Aeneas' Katabasis; boek VI uit het grote voorbeeldige heldenverhaal over Aeneas wordt met identiek dezelfde woordenschat uiteengeknald.

Teruggaan naar de duisternis der tijden betekent ook de elementaire relaties tussen de man en de vrouw gedenken, dus ook incest en vadermoord, weinig liefde want deze leert de mensheid zichzelf te overtreffen. In Seneca's tragedies komen de archetypische thema's voor van de desacralisatie van de stad (het einde van een beschaving in de Troades), van de Leider (Agamemnon, Thyestes, Oedipus) en van de vrouw (Medea, Phaedra). Uit deze tijden stammen de nachmerries, het groteske en het uitvergroete IK dat zich boven alle normen heeft geplaatst, enkel zichzelf kent en zich dus leeg voelt(11).

Atreus als koning vervult als priester het kwade (*Thyestes*), de priester Teiresias kan niet meer Apollo's wil interpreteren (*Oedipus*), Calchas, een andere mythische ziener, beveelt de kindermoord op Astyanax uit dynastieke overwegingen (*Troades*). De gesecculariseerde Romein die enkel nog verbaasd is door de krachten van het kwade die hij niet meer kan duiden, volbrengt nu een erediens zonder god, begint zichzelf te verkennen als een vreemd, gespleten, gefragmentiseerd wezen. Een mythisch en/of tragisch gegeven ?

In de *mythe* (Eliade, Cassirer, Jung) herbeleeft de mens steeds zijn oorsprongsgeschiedenis, treedt hij buiten de historische tijd en herdenkt een oorspronkelijk verhaal dat alles moet verklaren, hij herdenkt op rituele wijze een wereld die van de zijne noodzakelijk moet gescheiden blijven, hij herdenkt een aantal grenzen uit die andere wereld.

In de *tragedie* komen de overtreding, de scheiding, de grenzen zelf in focus. De gemeenschap wordt bewust van haar zelfvoorstelling, denkt na over de taal, de voorstellingen, de mythe die zij noodzakelijk moet hanteren om niet in de gapende en dreigende chaos te vallen. Conflicten blijven gewoon openstaan, wat in de mythe gemedieerd kan worden, barst nu in alle geweld los en de mens construeert vooral dreigende gedrochten(12).

Wanneer Artaud over Tantalus spreekt, heeft hij het dan ook over de tragische en archetypische mens. In visionaire beelden en sterk paratactische taal staat Tantalus symbool voor de tragische gestalte van DE mens. Het geweld uit de Bijbelse boeken *Ecclesiasticus* en *Job* achtervolgt hem, hogere machten als Erfelijkheid en Noodlot ontnemen hem zijn illusies. Echt heldendom bestaat erin de aanvallen van het kwade te aanvaarden. De mens heeft wel de indruk het centrum van de zingeving te zijn, maar "tout le trompe". Tevens lijkt hij het speeltuig van God te zijn, maar God zelf is slechts een "jouet de lui-même" (O.C. II, 185-191). Deze defaitistische ideeën, die een grote verwantschap vertonen met de diverse koorliederen uit de *Oedipus* en *Thyestes* van Seneca, illustreren uiteraard ook de fataliteit van Tantalus' huis zelf, of zoals Sellin het uitdrukte : "Artaud no doubt liked the irreversible, relentless rhythm imposed from without by the curse of generations — a curse which we understand will go on grinding away at the foundations of this house forever, if need be, in order to wear down the ever more inured sinners" (13).

"La Fureur du ciel
voir l'Ecclésiaste,
voir Livre de Job.

Tantale : l'Homme.

Charges de l'Hérédité.

Pas de Libre Arbitre.

Classer le Mal.

Comprendre Sa Destinée.

Homme, jouet de dieu, et dieu, Jouet de lui-même.

Compter avec les puissances.

Héroïsme : admettre l'épidémie.

*

O ciel, cela veut dire :

Te voilà encore, tu pèses de nouveau sur moi.

Qu'ils finissent mal, mais qu'ils naissent encore plus mal,

dans ce monde à rebours où bénir la mort et maudire l'entrée dans ce monde,

qu'il n'y ait plus rien de sacré,
ni famille, ni honneur, ni gloire,

et que le chef comblé de gloire soit tout à coup traîné dans la boue.

L'Homme c'est Tantale,
il croit tout tenir!
puissance du Verbe possessif.
Tout le trompe :
les illusions de l'âge,
l'amour,

l'unique amour,
la fortune : un leurre,
regardez-la de près — il n'y a rien,
la propriété : il ne possède même pas son âme, le

Moi même n'existe pas,

la Vie : qui est sûr de conserver son cadavre le temps qu'il faut pour
s'empêcher de renaître,

les Lois : les frontières, les Heures, les Siècles.

Le Sang.

La famille : quel ricanement.

La Paix, la Guerre,

L'Economie".

5. "Loth et ses filles"

De beschrijving van Atreus' paleis met mysterieuze tuin (*Thyestes*, vs. 641 ev.) doet vaag denken aan een landschapsbeschrijving die Artaud in 1931 verwerkt heeft in een voordracht aan de Sorbonne (10 december) "La mise en scène et la métaphysique" (O.C. IV, 40-57). Hierin beschrijft hij het schilderij van de "primitieve" schilder Lucas van Leyden "Loth et ses filles". Tweemaal heeft Artaud het hier over "La Tour Noire", die het gehele landschap beheerst in de linkerbovenhoek. Bij Seneca in zijn *Thyestes* is er de dreigende burcht van Atreus die gelegen is op de top van een berg en de stad beheerst (vs. 641-643). Ook het schilderij ademt een onheilspellende sfeer uit ("Même avant d'avoir pu voir de quoi il s'agit, on sent qu'il se passe là quelque chose de grand", O.C. IV:40); wat het afschildert is "un drame d'une haute importance intellectuelle, ..., une fatalité". Spanning ook alom in het schilderij : een zeer hoge en toch kalme zee achterin, verbazingwekkend gezien de uitbarsting van vuur in de hemel. Een kosmische uitbarsting die gepaard gaat met overstromingen en aardbevingen vult de hemel achterin : "Il arrive que dans le grésillement d'un feu artifice, à travers le bombardement nocturne des étoiles, des fusées, des bombes solaires, nous voyions tout à coup se révéler à nos yeux dans une lumière d'hallucination, venus en relief sur la nuit, certains détails du paysage : arbres, tour, montagnes, maisons, dont l'éclairage et dont l'apparition demeureront définitivement liés dans notre esprit avec l'idée de ce déchirement sonore" (p. 42). Op de voorgrond de tent met Loth "qui regarde évoluer ses filles, comme s'il assistait à un festin de prostituées : c'est ainsi qu'apparaît le caractère profondément incestueux du vieux thème que le peintre développe ici en des images passionnées" (p. 41).

Een oud mythisch verhaal dus enerzijds waarin Artaud het element incest benadrukt, een thema dat Virmaux rangschikt onder de "thèmes et procédés obsessionnels", anderzijds een kosmische ramp, halfweg daartussen de dreigende Zwarte Toren. De *Thyestes* gaat niet over incest (wel verleidde Thyestes de vrouw van zijn broer, Aerope), de *Oedipus* die Artaud misschien aan het lezen was in dezelfde periode (zie de brief van 16.12.32 : "toutes les tragédies") behandelt dit thema wel expliciet. Zowel in de *Thyestes* als de *Oedipus* staan kosmische rampen centraal. De pest blijft geheel de *Oedipus* door aanwezig, de mensen smeken om de dood en wat erger is de goden kunnen blijkbaar enkel hierdoor nog bedaard en gunstig gestemd worden (vs. 197-201).

In de *Thyestes* zijn de goden gevluht voor de gewelddaden van Atreus (*fugere superi*, vs. 1021), het daglicht breekt niet meer door, de aarde beeft, het hemelse gewelf begint in te storten (vs. 992-993).

Voor Artaud is het schilderij dan ook vooral *metafysisch* van aard, gehoorzaamt het aan een fataliteit ("exprimée moins par l'apparition de ce feu brusque, que par la façon solennelle dont toutes les formes s'organisent ou se désorganisent au-dessous de lui") (p. 44). Vooral het ontbreken van het Woord interesseert hem : Fataliteit en Chaos reveleren "les impuissances de la Parole dont cette peinture suprêmement matérielle et anarchique semble nous démontrer l'inutilité" (p. 44). Geheel het Westers theater schat volgens hem niet genoeg de kansen in van een theatraliteit zonder woorden. Het mag dan ook geen verwondering wekken dat Artaud precies via dit schilderij gelijkenissen ontdekte met het balinese theater (zie O.C., V:66, brief naar J. Paulhan van 6 september 1931).

6. "Héliogabale ou l'Anarchiste Couronné"

De afdaling in het paleis van Atreus, in de aloude burcht van Pelops, naar het mysterieuze bos waar contact met de onderwereld mogelijk is, loopt ook enigszins parallel met een andere rituele afdaling die Artaud uitvoerig beschreef, nml. deze in "Héliogabale ou l'Anarchiste Couronné", een lijvig werk dat verscheen op 28 april 1934 (O.C., VII:1-141) en waar een uitvoerige bronnenstudie aan voorafging. De tempel van Emesa fungeert als geheimzinnig middelpunt van een land dat bewoond wordt door sprekende tekens, orakels en onderaardse krachten. Dit heiligdom staat in contact met de wereld van de oorsprong, met de primitieve staat der dingen toen deze nog één waren en alle scheidingen en opposities overbodig waren. Deze mythische tijd waarvan Artaud droomt zag het ontstaan van de Zwarte Steen van Emesa : deze konische steen is "un Bétyle qui garde son feu et s'apprête à le rendre, car les Bétyles sont sortis du feu. Ils sont comme les étincelles carbonisées du feu céleste. Et creuser leur histoire, c'est en revenir à la genèse du monde créé" (O.C., VII:25). De tempel van Emesa zelf "domine sur un monticule surélevé, (qui) est fait des entrailles d'autres temples, de débris de palais, et des vestiges d'antiques convulsions terrestres, qui, si on voulait en déterminer l'origine, nous ramèneraient à un Déluge beaucoup plus reculé que celui de Deucalion" (ib., p. 44). Deze tempel bewaart de heilige Phallus en vormt het centrum van de zonnecultus. Onder de grond bevindt zich het echte heiligdom, waar enkel de opperpriester mag in afdalen. "On y descend une fois l'an, à minuit, dans un accompagnement de rites

étranges" (ib., p. 49). Deze rituele katabasis is opgenomen in de cultus van de Zon en getuigt uiteindelijk ook van "la méchanceté cosmique d'un principe" (ib., p. 47). Het uitgestorte offerbloed van mens en dier bereikt als doorheen een driehoekige filter "des coins sacrés de la terre, il touche aux primitifs filons géologiques, aux tressaillements figés du chaos". Vooral het zuivere bloed wacht nog een zinvolle opdracht : "Ce sang pur, ce sang allégé et subtilisé par les rites, et rendu agréable au dieu d'en bas, asperge les dieux grondants de l'Erèbe, dont le souffle finit de le purifier" (ib., p. 48). En net zoals op het schilderij van Lucas van Leyden, spreekt Artaud over het neerstorten van "une boule de feu qui tombait du ciel avec une grande vitesse" (ib., p. 26).

Een dreigend paleis/toren, een terugkeer naar de wereld van de oorsprong en/of deze van de Hades, gekoppeld aan kosmische rampen in de natuur en incest/moord/overspel in de wereld van de mensen, dit zijn enkele ideeën die sterk uiteenlopende teksten uit de jaren 1932-1934 toch blijken samen te houden.

7. Een wereld van verloren zuiverheid

Een andere dominante in het leven en het denken van Artaud is zijn streven naar zuiverheid. In het Syrië van Heliogabalus plaatst Artaud de terugkeer naar de oorsprong en situeert er de zuivere plek waar tegenstellingen gemedieerd worden. Zijn fascinatie voor de verloren zuiverheid kwam in 1932 treffend tot uiting in zijn evocatie van de Galapagoseilanden. Deze maagdelijke wereld "fait partie de nos rêves d'enfance" schrijft hij toen. Deze Galapagos vormen "(des) sortes d'îlots mystérieux où les vieilles traditions se maintiennent dans toutes leur vigueur" (O.C., VIII: 33-52).

Seneca laat in zijn *Thyestes* slechts enkele flash-backs van verloren onschuld en zuiverheid optreden : Atreus bedenkt hoe de toestand in zijn familie was vóór Thyestes zich door diefstal meester maakte van het onderpand van zijn gezag (het mysterieuze ram, vs. 226) en Thyestes herinnert zich hoe het was toen hij als jongeling de palm van de overwinning in de spelen mocht oogsten (vs. 409-410). In zijn *Phaedra* gaat Seneca wel uitvoerig in op het Verloren Paradijs (vs. 525-539), een tijdperk toen de goden nog onder de mensen leefden (vs. 526), toen nog geen privébezit, scheepvaart, wapens of landbouw bestond. Dit is een topos die zeer geliefd was in de Grieks-Romeinse oudheid (14). In de *Phaedra* en de *Medea* toonde Seneca aan hoe tragisch het verlies was van de oorspronkelijke natuurlijke staat van de mens. De cultuur van de Keizertijd, gepersonifieerd in de gedaantes van de Keizer, de Stad, het Gezag, hadden de mens vervreemd

van zichzelf en van de natuur, vond hij. In de *Troades* gaat de Stad, de Metropool, ten onder en de gehele cultuur, aangekleed als zij is door de mythologische propaganda van de grote dichters, wordt totaal gedemystificeerd. Fl. Dupont toont goed aan hoe Seneca bewust de virgiliaanse illusie vernielt "d'une Rome s'accomplissant dans le temps par un travail généalogique et héroïque assurant à l'Empire sa légitimité italienne et sa justice". Zij voegt eraan toe : "En écrivant l'Enéide, Virgile tentait de fonder par un mythe historique la politique romaine, et de l'ancrer dans une Mémoire épique. Sénèque répond que l'Empire tient sa corruption de cette illusion d'une Mémoire des mots" (1985:460).

In de *Thyestes*, zegt V. Sørensen, geeft Seneca te kennen dat "(there is) no question of a happy natural state from which society has deviated : on the contrary, *Thyestes* shows the necessity — and impossibility — of overcoming a barbarian past". Sørensen voegt er nog aan toe dat Aeschylus vergeldingsmythen gebruikte i.v.m. de familie van Tantalus om de overgang te illustreren tussen de wet die op wraak gesteund was en die zich op burgerrecht en -plicht baseert (15). Seneca blijft zich inspireren op wraak en broedermoord en maakt graag gebruik van het bekende mythische schema van de degeneratie van de tijdperken. Een terugkeer naar de Elyzeese velden bestaat niet, het Kwaad uit het mythische en barbaarse verleden steekt onafwendbaar opnieuw de kop op.

Geen positieve interpretatie dus van de Tantalusmythe. Seneca had er geen boodschap aan dat het offer van Tantalus (het voorzetten van zijn eigen zoon aan de goden) ook zou kunnen begrepen worden, als bij Abraham, als het aanbieden aan de goden van hetgeen hem het dierbaarst was. Volgens sommigen herinnert de Tantalusmythe inderdaad aan deze ontwikkelingsfase in de maatschappij waar rituele mensenoffers de goden niet langer welgevallig waren en nu als misdaad geïnterpreteerd worden. De oude garde van de goden wordt dus voor dergelijke vergrijpen in de onderwereld gehouden door de recentere, Olympische goden.

Dat de Westeuropese cultuur zich totaal vervreemd heeft van de paradijselijke zuiverheid en authenticiteit van de mens is een thema dat Artaud nauw aan het hart lag. In zijn "L'homme contre le destin" bv. (O.C., VIII:187) wordt hij maar niet moe te herhalen dat de rationaliteit de innerlijke eenheid van menselijke geest en natuur vernietigd heeft : het gevolg daarvan is dat "nous ne savons plus regarder la nature, la vie dans sa totalité". Het Westen beleeft, zo stelt hij reeds in zijn geschriften uit de twintiger jaren, een diepe kulturele crisis, omdat de totaliteitsbeleving van mens, kosmos en natuur hopeloos verloren

gegaan is. Elk domein van het menselijke is opgesplitst, aan telkens andere wetenschappelijke disciplines overgeleverd. De mens leeft als een verzameling fragmenten, uiteraard een dankbaar subject voor de psychoanalyse.

De mens moet dus voor alles teruggeplaatst worden in een authentieke wereld die hem overstijgt. In het jaar 1932 spreekt Artaud in die zin over Cassandra : omdat in haar de kosmische en mythische krachten nog aanwezig zijn, is zij voor hem *het* voorbeeld van hoe de echte mens moet zijn (O.C., II:208). Eenzelfde boodschap spreekt hij enkele jaren later uit in "Le théâtre et son Double". De mens leeft maar op authentieke wijze als hij steeds gedenkt : "Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête" (O.C., IV:95).

8. "La roue"

Aansluitend bij de discussie over de generaties Griekse Goden (de overwinnende Olympische vs. de overwonnen infernale) dient ook de volgende opmerking over Ixion gemaakt te worden.

Bij Artauds "obsessionele thema's" bespreekt A. Virmaux (1970: 58-59) ook "la roue", alsook een aantal cirkelvormige bewegingen (vooral "le cercle d'extase"). Hij wijst erop dat *Les Cenci* (1935) het stuk bij uitstek vormt waarin de cirkel als straffend symbool optreedt : "Au plafond du théâtre une roue tourne comme sur un axe, qui en traverserait le diamètre. Béatrice, suspendue par les cheveux et poussée par un garde qui lui tire les bras en arrière, marche selon l'axe de la roue. Tous les deux ou trois pas qu'elle fait, un cri monte avec un bruit de treuil, de roue qu'on tourne, ou de poutres écartelées" (O.C., IV:263). Daarom voegt Virmaux er ook aan toe : "Cette image de torture rappelle le supplice mythologique d'Ixion". Had Virmaux de eerste tien verzen van Seneca's *Thyestes* gelezen, dan zou hij gezien hebben dat dit rad hier effectief ook in voorkomt, zij het zonder Ixion expliciet te vermelden. Tantalus vraagt zich in de openingsverzen af welke nieuwe straf nu op hem te wachten ligt : de gladde steen van Sisyphus die hij op de schouders dient te dragen, het rad dat de ledematen uiteenrukt in een snelle rondgang (*aut membra celeri differens cursu rota*, vs. 8) of de straf van Tityos wiens borst telkens weer wordt opengereten door de vogels. In de *Agamemnon* is het trouwens Thyestes' schim zelf die opgeroepen wordt om alle misdaden van het huis van Tantalus openbaar te komen maken (vs. 1-56).

9. De ontubbelde mens en de verschijningen.

Seneca laat de *Thyestes* beginnen met het verschijnen van de schim van Tantalus. Deze wordt opgejaagd door de monstreuze spookgestalte van de Furia. Zij is het die hem ertoe aanzet om zijn waanzin over te zetten op de huidige bewoners van het paleis. De aanwezigheid van Tantalus alleen reeds, opgeroepen als hij is uit het rijk der doden, doet de bomen verbleken en de stromen verdorren, bewerkt dat de zee zich terugtrekt en dat de zon aarzelt om op te komen (vs. 105-122). Tantalus' waanzin doet onmiddellijk het paleis wankelen en laat Atreus dadelijk in woede ontvlammen. Zoals daarnet gesteld is het in Seneca's *Agamemnon* de schim van Thyestes zelf die alle misdaden van het huis der Atriden komt vertellen (vs. 1-56).

Tantalus dus in een ontubbelde gestalte, hijzelf als oervader van het kwade, én zijn Furia, beiden ten tonele gevoerd als verschijningen, spoken, schimmen.

Bij zijn bespreking van Artauds zin voor dualismen, trekt H. Gouhier dan ook het volgende besluit dat voor ons van belang is : "Il n'est pas étonnant que la notion du "double" apparaisse souvent liée à l'image du spectre dans les textes d'Artaud : elle fut appelée, en effet, par une réflexion sur une mise en scène de *La Sonate des Spectres*. Dans un remarquable projet conçu au début de mars 1930, Artaud discerne immédiatement à l'intérieur du drame de Strindberg "un double courant" (...) : de même que les perceptions confuses du réel retrouvé se mêlent aux images du rêve interrompu, de même, dans *La Sonate des Spectres*, l'action dramatique mêle le réel à l'imaginaire, le réel étant ici le monde extérieur et l'imaginaire, l'intériorité du rêve". Gouhier merkte hierbij tevens op dat in Artauds artikel en nota's over het balinese theater het thema van het "dubbele" voorbereid werd door een analogie met "*La Sonate des Spectres*". Artaud schreef namelijk : "Il est très remarquable que la première des petites pièces qui composent ce spectacle et qui nous fait assister aux remontrances d'un père à sa fille insurgée contre les traditions débute par une entrée de fantômes". Voor Artaud kwam dit erop neer dat de personages, vooraleer hun rol in het drama te spelen, eerst verschenen "dans leur état spectral de personnages", of anders gezegd "soient vus sous l'ange de l'hallucination qui est le propre de tout personnages de théâtre" (*Sur le Théâtre balinaï, 1931*) (16).

In projecten die hij uitschreef in de jaren 1930-31 zoals "Projet de mise en scène pour *La Sonate des Spectres* de Strindberg", "*La Pierre Philosophale*" en "*Il n'y a plus de firmament*" (O.C.II) speelden de vermenging tussen het reële en het irreële een grote rol. Stemmen komen uit dromen tevoorschijn, personages

spreken tot verschijningen of verkeren zelf in een droomtoestand : de irrationele sfeer die de realiteit ontdubbelt maakt hen ambigu en gevaarlijk.

10. Marionettentheater

Het theater van Seneca werd vaak bestempeld als een theater van marionetten. De tragedies bieden inderdaad geen psychologisch uitgewerkte karakters, veelal ontbreekt actie, de koorliederen geven (soms zeer) lange bespiegelingen weer. Vaak is reeds gesteld dat dit theater dicht staat bij het ideeëngoed van een Beckett en een Ionesco, want het is een theater van bespiegelingen balancerend op de rand van de afgrond, uitdagend en choquerend (17).

Bepaald ongenadig beoordeelt Sørensen de grootse figuren die optreden in de tragedies van Seneca wanneer hij stelt : "These powerful men who in untrammelled freedom act from a neurotic determination to avenge wrongs by repeating them, are not tragic figures but blown-up clowns, slaves of their desires, pipes for fortune's finger. It would be comical — if it were not the children who had to pay for the sins of their fathers" (1984:276-277). Dat het theater van Seneca een macabere boodschap te vertellen had die "plots" wei begrepen werd door de generaties die Nüremberg hebben meegemaakt, is uiteraard een schokkende vaststelling. Daarom zegt ook Fl. Dupont : "Il fallait peut-être pour comprendre le théâtre de Sénèque succomber soi-même à la fascination de la mort, communier dans la célébration de l'apocalypse, vibrer de cet héroïsme noir des conquistadors et des chevaliers teutoniques. C'est en ces jours sombres que R. Brasillach, parlant des héros de Sénèque, écrivait : "Ils sont de la race qui va jusqu'au bout" (1985:442).

De *Thyestes* is een tragedie over groteske koningen. "Evil in the play assumes a colossal status because the status for both Atreus and Thyestes are high and because, once it affects a King, it will inevitably damage the state and the universe" schrijft J. Daalder in zijn inleiding op Jasper Heywoods bewerking van de *Thyestes* uit 1560 (18).

Gelijken deze grootse en groteske figuren, die er enkel op uit zijn elke maat te overschrijden, die koppig en statisch aan hun passies en standpunten vasthouden (daarom geven ze "cette curieuse impression d'immutabilité", zegt P. Grimal) (19), ook letterlijk op de "mannequins" van Artaud, deze vaak reusachtige poppen die de personages ontdubbelen, hen meer reliëf en "une

immobilité inquiétante" (O.C., II:120) geven ? Ander aanknopingspunt nog. Ten tijde van Seneca was de mime en pantomime ontzettend populair (20); ook Artaud schreef een pantomime, *La Pierre Philosophale* (1931), waarin een aantal elementen en marionet-achtige personages voorkomen die ook in de *Thyestes* aanwezig zijn. Het voornaamste beeld is dat van le docteur Pale, een sadistische wellusteling, die net zoals Atreus, er genoegen in scheidt armen en benen af te hakken (O.C.II,84). In "*Il n'y a plus de firmament*" (O.C.II, 91-108) (1931) wordt enkel een aantal heterogene stemmen opgevoerd, de grote personages ontbreken nu. In een apocalyptische sfeer (overdadig aanwezig in Seneca's *Oedipus* (begin) en *Thyestes* (einde)) weerklinkt een oorverdovend lawaai, worden "obsederende en enorme stemmen" gehoord die vaststellen dat het licht verdwijnt, het firmament er niet meer is. Het besluit is : "Mais ce n'est pas naturel, enfin, il y a quelque chose qui n'est pas naturel", of ook nog : "C'est la fin de tout. On ne dégage pas des forces comme ça" (O.C.II, 97-99). Bij Seneca luidt het bij herhaling : "*natura versa est retro*" ("de natuur staat volledig op haar kop") (21). Het botsen van twee planeten in "*Il n'y a plus de firmament*" is een onderdeel van de kosmische ramp die te vergelijken is met die uit het vierde koorlied van de *Thyestes* (vs. 789-884). Alle sterren en planeten verlaten, bij het horen van Atreus' gruwelijke daad, hun banen, waardoor het natuurlijke verloop van het leven op aarde totaal verstoord wordt. Na het volbrengen van zijn daad roept Atreus als supermarionet uit : "De sterren gelijk stap ik verder. Allen overtref ik. Mijn hooft reikt tot aan de hoogten van het firmament" (vs. 885-886). Na het botsen van de planeten heet het bij Artaud "Tu deviens *astre*....Astre et feu. Tu es le feu" (p. 100). De kosmische verandering houdt bij hem "la fin du cosmos" (p. 107) in; bij Seneca is de hemel leeg, want Atreus heeft de goden afgedankt (vs. 888 *dimitto superos*; 892 *perge dum caelum vacat*).

11. De taal

We keren terug naar de eerste brief aan Paulhan die we vermeld hebben (16-12-1932) en waarin Artaud zijn diepe ontroering voor de taal van Seneca beschreef. Vooral de uitspraken "les forces primordiales font entendre leur écho dans la vibration spasmodique des mots" en "J'y sens sous le verbe des syllabes crépiter de la plus atroce manière le bouillonnement transparent des forces du chaos" beklemtonen duidelijk de band tussen klank en idee, tussen woord en beeld. De magische taal van Seneca doet in zijn ogen d.m.v. specifieke woordkeuzes, woordverbindingen en beelden een toegang ontsluiten tot de mysterieuze andere zijde van het leven. Vorm en inhoud van de *Thyestes*

vermocht blijikbaar te voldoen aan zijn wens : "Que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif" (O.C.,IV:143).

A. Virmaux formuleert in een van zijn vele werken over Artaud de lof op Seneca als volgt : "Enthousiasme déconcertant pour qui en serait resté aux notions apprises sur les tragédies de Sénèque. Froides imitations de pièces grecques, exercices de lettré plutôt qu'oeuvres scéniques, rhétorique déclamatoire et surchargée : voilà en gros ce qu'un enseignement humaniste invitait à penser de Sénèque le dramaturge" (1970:106).

Gebrek aan belangstelling voor Seneca's tragedies in het algemeen en voor de stilistische opbouw van zijn verzen in het bijzonder zorgden er tot voor kort inderdaad voor dat deze teksten onontgonnen gebied bleven.

Een passus als de volgende getuigt van een zeer speciaal en efficiënt taalgebruik waar Artaud wel gevoelig voor was : vs. 720-729

Stetit sui securus et non est preces 720
 perire frustra passus; ast illi ferus
 in uulnere ensem abscondit et penitus premens
 iugulo manum commisit : educto stetit
 ferro cadauer, cumque dubitasset diu
 hac parte an illa caderet, in patruum cadit. 725
 Tunc ille ad aras Plisthenem saeuus trahit
 adicitque fratri; colla percussa amputat;
 ceruice caesa truncus in pronum ruit,
 querulum cucurrit murmure incerto caput.

Een groot aantal klankherhalingen doorkruist deze verzen en onderlijnt belangrijke beelden :

- *Moord en gebeden* :

preces/perire frustra passus : ast illi ferus /
 ...et penitus premens (het moorden, letterlijk het induwen van het zwaard in het lichaam; premens, zonder zorg om de gebeden, preces) (721-723)

- *het vallen van het lijk* :

... cadauer, cumque dubitasset diu
 ... caderet, in patruum cadit (724-725)
 (het lijk, cadauer, aarzelt te vallen, caderet / cadit)

- het afhakken van het hoofd :

...colla percussa amputat /

cervice caesa truncus in pronum ruit, /

querulum cucurrit murmure incerto caput / (727-729)

(de hals, colla, wordt getroffen, percussa; cervice caesa : de afgehouden nek;

cucurrit caput : het afgehouden hoofd rolt verder)

Het grote aantal werkwoorden voor- en achteraan het vers (*stetit, perire, premens, stetit, cadit, trahit, amputat, ruit*) benadrukt de soorten handelingen. Elisies laten centrale gebeurtenissen extra zwaar naar voren treden (*in vulnere ensems abscondit*, vs. 722; *colla percussa amputat*, vs. 727), een barokke overvloed van synoniemen (*colla percussa amputat : cervice caesa*, vs. 727-728) en een onverwachte woordkeuze (het lichaam als afgehouden "boomstam"/ romp, het afgehakte hoofd dat voortrolt en maar kreten blijft slaken, vs. 728-729) laten niet toe dat de aandacht ook maar eventjes verslapt in dit bodeverhaal.

Is dit de reden waarom ook Peter Brook in zijn "*Orghast*" (1971) fragmenten uit Seneca's *Thyestes* (en *Hercules Furens*) opnam (Innes, 1981:141) ? Bij de constructie van deze nieuw soort taal die een organische eenheid van inhoud en vorm zou aangeven, was het de bedoeling van Ted Hughes "to compose blocks of sound that would have the status of physical action". Vele stamwoorden waren onomatopeeën (GR ... voor "eten"; ULL ... voor "zwellen") en dienden op magische wijze door te dringen in de geest van de luisteraar. Dit ritueel theater wilde via de klanken de oeroude emotionele waarden van de woorden weer opdelfen en in verband brengen met het collectieve onbewuste. In de *Thyestes* speelde Seneca vaak met terugkerende groepen klanken in fundamentele passages. De vs. 430-445 zijn bv. volledig gebouwd op de verscheurende keuze tussen de terugkeer die Thyestes schrik inboezemt (lexemen met *RE-/terug*) en het verlangen te heersen (*REgnare*) :

- gevreesde terugkeer : *reflecte* (428), *gradum referre* (429-430), *redit* (431), *restituit* (433), *feror* (437), *remigo...ratem... resistens remigi...refert* (438-439), *reducem* (441), *relingues*

- verlangen te heersen : *pater, potes regnare* (442), *regnum* (444)

Een groot aantal andere woorden situeert zich bovendien tussen deze twee betekenisvelden en scherpt het oor voor tot dan toe onvermoede klankgelijkenissen : *miserum* (427), *teque eripe* (428), *frater redit* (431), *partemque regni reddit* (432)

12. Besluit

Samengevat kunnen we nu stellen dat Artauds voorkeur voor Seneca steunde op een aantal elementen die nogal frequent voorkwamen in zijn geschriften uit de vroege jaren '30 en die fundamenteel blijken te zijn in zijn gehele oeuvre. Zoals uit de geciteerde brieven p. 9 en p. 4-5 blijkt, trof hem bij Seneca een opvatting over de tragedie en het tragische die een inhoudelijke pool, "les forces du chaos", "les forces primordiales" op een bijzondere manier met een formele pool, de verwoording ervan in "la vibration spasmodique des mots", wist te verbinden.

Wat Artaud de "zuivere krachten" noemde uit de Grote Mythen van het verleden waren de elementen die hij nodig had om de geestelijke verstarring van zijn tijd tegen te gaan. Hij putte ze uit de tijd der kosmogonie, toen de grote tegengestelde krachten van het leven zich voor het eerst openbaarden, toen het Kwade in de wereld kwam en de strijd aanging met het Goede. Stichtingsmythen van alle culturen interesseerden hem in die mate dat ze de plaats van de mens tussen de natuurkrachten hielpen duidelijk maken. In deze terugkeer naar de bronnen fascineerde hem de verloren gegane zuiverheid der primitieven, de authenticiteit van de eerste mensen, hun vermogen om open te staan voor de "andere" zijde van het leven. Rationaliteit en irrationaliteit, de praktijk van het leven en zijn mythische oorsprong, de mens als natuur en cultuur, dit zijn enkele thema's die hij wist te verbinden met het alles overkoepelend idee "wreedheid". In het leven domineerde een natuur die een "nécessité" en een "fatalité" opriep, het "theater van de wreedheid" herinnerde de mens aan zijn existentiële plaats in de wereld.

Een aantal beelden en thema's hielp hem in de jaren dertig om diep in de sensibiliteit van de mensen te snijden en een dergelijke terugtocht naar de oercondities van het menselijke te construeren. Het heidense en primitieve geweld uit Seneca's *Thyestes* leek hem hiervoor uitermate geschikt : het evocceert primaire passies en driften in de mens, verwijst naar een tijd toen de relaties tussen man/vrouw/broer/kind gedomineerd werden door de wraak van het bloed, d.w.z. naar een tijd toen de *kultuur* er nog niet in geslaagd was dit geweld uit de *natuur* te sublimeren. Dat hij dit verhaal aan Seneca ontleent, en niet aan een der Griekse tragici (gesteld dat dit mogelijk ware), toont aan dat hij de eerste "courbe funeste" van tragici (eindigend op het "psychologische" theater van Euripides) niet wenst te gebruiken. Het geweld dat gedomesticeerd leek in de Griekse mythen stak, feller dan ooit, weer de kop op in de Latijnse tragedie. De latere voorbeelden die hij zou aanhangen (o.a. de Elisabethanen of zijn eigen

tragedie "Les Cenci") tonen aan dat hij het opduiken van het primaire geweld voor gewenst en noodzakelijk hield.

De *Thyestes* bevatte een afdaling naar de onderwereld, een herinnering aan het opstarten van de mythe zelf. Meer dan de Griekse tragedie kon Seneca spelen met de historische receptie van deze tragedie. Hij kon laten aanvoelen dat de verwoording van een dergelijke mythe manipuleerbaar was, gebruikt kon worden om een ideologie (van de Keizer, de Stad) aan te klagen. Atreus belichaamt de niet meer gefundeerde Macht, die mythe en rite naar eigen goeddunken gebruikt. Atreus kan aldus symbool staan voor de moderne mens die zichzelf tot god heeft uitgeroepen, die vergeten is dat "le ciel nous peut toujours tomber sur la tête". Ook Tantalus belichaamt aspecten van de mens zoals Artaud hem ziet : steeds in gevecht met het noodlot, het kwade en een reeks illusies.

Het schilderij van Lucas van Leyden "Loth et ses filles" (1931) gaf Artaud de gelegenheid een oud mythisch verhaal te interpreteren vanuit invalshoeken die hem nauw aan het hart lagen : incest, kosmische ramp, fataliteit. Het verhaal over Heliogabalus (1934) liet hem toe terug te gaan naar de primaire tijd van de oorsprong, een priester te laten afdalen naar de plek waar "la mechanceté cosmique" te situeren valt en de Steen des Oorsprongs, de Zwarte Steen van Emesa te verbinden met kosmische processen. Zowel "la Tour Noire" bij Lucas van Leyden als de tempel van Emesa in "Héliogabale" vervullen dezelfde functie als het mysterieuze paleis van Atreus.

De irrationele sfeer van spoken en ontubbelingen in grote poppen en marionetten baden in eenzelfde groteske en beklemmende sfeer als die welke typisch is voor *al* Seneca's tragedies. Hiermee is reeds de *vorm* aangegeven waarmee "les forces primordiales" op de scène dienen gebracht te worden. Onder de vele middelen die Artaud hier voor bedacht, had hij blijkbaar ook oog voor de taal van Seneca. Deze leek hem retorisch-stilistisch zo efficiënt opgebouwd, dat hij voortdurend de lettergrepen der woorden hoorde kletteren en kraken ("crépiter"). De woorden zelf kenden een "vibration spasmodique", waardoor de betekenissen overgingen op de betekenaars. Thematische belangrijke woorden werden aldus uiteengerukt om in dit proces "d'arrachement et de broiement" de krachten die ze evoceren weer te geven. Taal is dus niet alleen belangrijk in een referentiële functie, maar voortdurend ook in een poëtische en magische functie.

Seneca's *Thyestes* trof Artaud door de unieke manier waarop een verhaal over primaire krachten in mens en kosmos op toneel konden weergegeven worden in taal en beeld. De groteske en irrationele figuren traden op in een

spektakel dat inderdaad "un certain nombre d'innovations très importantes dans le domaine du son, de la voix, des mouvements, du geste" toeliet. Een dergelijk spektakel kon inderdaad een regelrechte aanval betekenen op "toute la sensibilité nerveuse", iets wat het grote publiek slechts ondergaat op zeldzame gelegenheden, bij tragische en persoonsgebonden katastrofen, of samengevat bij "(des) exaltations de toutes sortes qui font de la vie la plus gigantesque des tragédies" (brief van 6 juli 1934, zie § 1).

NOTEN :

- (1) J.G. Fitch, *Seneca's Hercules Furens*, Ithaca, 1987, p. 53. De meest recente commentaren zijn die van G. Picone, *La Fabula e il Regno. Studi sul Thyestes de Seneca*, Palermo, 1984; R.J. Tarrant, *Seneca's Thyestes*, Atlanta, 1985; F. Giancotti, *Seneca*, Tieste, Torino, 1988-89, (I & II). De recentste kritische uitgave van alle tragedies is die van O. Zwierlein, *L.A. Senecae Tragoediae*, Oxford, 1986.
- (2) Th. Maeder, *Antonin Artaud*, Paris, 1978.
- (3) Ook was een Engelse vertaling voorhanden van F.J. Miller, *Seneca*, Loeb Classical Library, London, 1917.
- (4) Zie het afwijzend oordeel dat L. Herrmann in Tome I van zijn *Tragédies* (p. V) uitsprak over G. Boissier, *Les Tragédies de Sénèque ont-elles été représentées ?*, Paris, 1861 (deze hield vol dat de tragedies "de simples drames de lectures" waren). Zie ook A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Wenen, 1809-1811; Cfr. thans F. Amoroso, *Seneca. Uomo di Teatro ?*, Palermo, 1984; D.F. Sutton, *Seneca on the Stage*, Leiden, 1986.
- (5) H. Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, 1974, p. 185 ("L'éternelle trahison des Blancs, 1936).
- (6) A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, 1970, p. 105.
- (7) "Le Théâtre et la Peste" is de tekst van een voordracht gehouden aan de Sorbonne op 6 april 1933.
- (8) M. Borie, *Antonin Artaud. Le Théâtre et le retour aux sources*, Paris, 1989.
- (9) G. Balandier, *Le Détour*, Paris, 1985; M. Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, 1952.
- (10) Fl. Dupont, "Le personnage et son mythe dans les tragédies de Sénèque", in *Actes du IXe Congrès de l'Association G. Budé*, 1975, p. 447-458; E. Lefèvre, "A Cult without God or the Unfreedom of Freedom in Seneca Tragicus", in : *Classical Journal* 77, 1981, 1, p. 32-36.
- (11) F. Decreus, "Lumière et ténèbres" dans les tragédies de Sénèque. Un cas opposé à la tradition chrétienne, in : *Aevum inter utrumque. Mélanges offerts à G. Sanders*, Steenbrugis, 1991, p. 41-52.
- (12) R. Barthes, *Sur Racine*, Paris, 1963, p. 59-62.
- (13) E. Sellin, *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*, Chicago, 1975, p. 35.

- (14) H.F. Bauzà, El tema de la edad de oro en Fedra de Seneca, in : Seneca e il Teatro, in : *Dioniso* LII, 1981, p. 55-66; Ch. Segal, Dissonant Sympathy : Song, Orpheus, and the Golden Age in Seneca's Tragedies, in : *Seneca Tragicus*, ed. A.J. Boyle, Victoria, 1983, p. 229-251.
- (15) V. Sørensen, *Seneca. The Humanist at the Court of Nero*, Chicago, 1984.
- (16) H. Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, 1974, p. 95.
- (17) Chr. Wanke, Die französische Literatur, in : E. Lefèvre, *Der Einfluss Senecas auf das Europäische Drama*, Darmstadt, 1978, p. 227-228.
- (18) J. Daalder, *Seneca. Thyestes*, translated by J. Heywood (1560), London, 1982, p. XXVIII.
- (19) P. Grimal, Les tragédies de Sénèque, in : *Les tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, ed. R. Lebègue, Paris, 1964, p. 9.
- (20) R.C. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience*, London, 1991, V. Tragedy, Mime and Pantomime, p. 117-153.
- (21) Zo in de Agam.34 en Oed.371.