

DE GODEN ZIJN GEVLUCHT RITUELE ASPECTEN IN SENECA'S *THYESTES* EN SHAKESPEARES *TITUS ANDRONICUS*

Zoë GHYSELINCK

In zijn artikel *The Metamorphosis of Violence in Titus Andronicus* (1957) relateerde Eugene M. Waith de stelling dat *Titus Andronicus* in de eerste plaats op het senecaanse drama gemodelleerd is. Zowel de karakteruitbeelding als de stijl gaan terug op Ovidius. *Titus Andronicus* vertoont nochtans ook duidelijke inhoudelijke overeenkomsten met Seneca's model (i.e. het gemeenschappelijk motief van vergelding, een bloederig feestmaal met onschuldige kinderen op het menu en een gelijkaardige setting in de oudheid). Een bijzonder aspect dat ik hier wil onderzoeken is het rituele karakter van beide stukken.

Theoretische achtergrond: rituelen

Een tweetal benaderingen van rituelen, die een rode draad doorheen dit artikel zullen vormen, werpen een nieuw licht op de functie en betekenis van het ritueel in deze klassieke theaterstukken. Aangezien het gebruik van rituelen in *Thyestes* en *Titus Andronicus* zich rond macht en machtsmisbruik situeert, behandel ik vooreerst de politieke functie van rituelen in maatschappelijke constructies. David I. Kertzer verduidelijkt in zijn studie *Ritual, Politics, and Power* (1988) de maatschappelijke werking van rituelen als een medium om een politieke realiteit te creëren. Symbolen, rituelen en ceremonies versterken de sociale actie en eenheid en helpen de mens in een samenleving om chaos en sociale relaties te structureren. Ieder individu vervult in de gemeenschap immers een bepaalde maatschappelijke rol. Het is deze positie en de relatie tussen de enkeling en de gehele samenleving die door symbolen en rituelen vorm krijgt⁴. Shakespeares theater is sterk beïnvloed door de maatschappelijke context waarin het geconcipieerd werd. In London en omstreken van eind zestiende, begin zeventiende eeuw waren er voortdurend sociale moeilijkheden als gevolg van geweld, corruptie en intrige; niet in het minst aan het hof van Queen Elizabeth (1533-1603). Shakespeare groeide op in Stratford-upon-Avon, waar zijn vader, een vooraanstaand burger, de functie van baljuw bekleedde. De ceremonies en rituele plechtigheden in de bestuurlijke kringen van Stratford, waarbij ceremoniële kledij en eretekens symbolen van macht representeerden, maakten wellicht een diepe indruk op hem⁵. In Shakespeares

stukken zijn symbolische klederdracht, ceremonies en rituelen – die evenmin afwezig waren aan het hof – dan ook voortdurend aanwezig om als orde scheppend principe betekenis te verlenen aan de omgeving waarin ze gebruikt worden.

Seneca en Shakespeare verbinden de rituelen in hun stukken niet alleen met politieke machtsconstellaties. De keten van wraak in beide stukken eist talrijke offers, en in dit geval zelfs rituele offers. Wanneer de politieke en sociale rituelen niet langer in staat zijn een verbindende functie tussen het individu en de gemeenschap uit te oefenen en de hiërarchie in stand te houden, wordt ook de (letterlijke) menselijke *sparagmos* of verscheuring opgevangen door een rituele vormgeving. Om dit mechanisme beter te begrijpen, baseer ik mij tevens op de mimetische theorie van René Girard in zijn antropologische studie *God en geweld. Over de oorsprong van mens en cultuur* (1993). Hierin onderzoekt Girard de fundamenteën van de menselijke cultuur en geeft een interpretatie aan het offer. Het offer is, volgens Girard, een vorm van geweld dat de rust binnen een samenleving moet doen weerkeren. Offers zijn in oorsprong mensenoffers en gaan terug op een gemeenschappelijk bedreven moord op een zondebok, gepleegd door een massa die daarmee een uitweg zocht voor de mimetische crisis waarin ze zich bevond. Volgens Girard zijn geweld en rivaliteit onder mensen besmettelijk. De mens ontwikkelt begeerten door anderen na te bootsen in het zich toe-eigenen van objecten. Bij uitbreiding van de rivaliteit komt het tot een ‘mimetische crisis’ in de samenleving; een moment waarop iedereen begint te vechten. Daaraan komt soms een einde doordat iemand een mes trekt en een ander (dodelijk) verwondt. Het is het offer als zuiverend fenomeen dat op dit moment opnieuw de eenheid en de sociale harmonie dient te herstellen⁷. Een ‘offerbaar’ slachtoffer is diegene die de gemeenschap zonder enig gevaar kan doden, omdat niemand het voor hem zal opnemen. Het ritueel van het offeren van een zondebok voorkomt op die manier een eeuwige strijd. Dat is dan ook de reden waarom het offer telkenmale moet herhaald worden, waardoor het een rituele handeling wordt⁶. Het offergeweld veroorzaakt in sommige gevallen echter ook gevaar, wanneer het de wraak uitlokt van familieleden of vrienden van de ‘geslachte’. Het is deze vorm van bloedwraak die de plotontwikkelingen van *Thyestes* en *Titus Andronicus* voortdrijft. Girard verduidelijkt het principe van een dergelijke vergeldingsketen als volgt:

Voor vergoten bloed kan alleen het vergieten van het bloed van de misdadiger genoegdoening geven. (...) De misdaad die wordt gewroken, is bijna nooit de eerste in rij. Zij is al bedoeld als wraak voor een eerdere misdaad⁸.

Het offer verliest in deze gevallen de functie om geweld in te tomen, maar wordt juist een medeplichtige van de agressie. Girard werpt in dit verband het be-

grip 'offer crisis' of de *crisis van het verschil* op. Dit is de teloorgang van het reinigende offer en het verloren gaan van het verschil tussen het zuiverende en onreine geweld. Wanneer alle verschillen wegvallen tussen tragische tegenstanders, valt ook het offer weg dat de verschillen verstevigt om het geweld in te perken. Een dergelijke crisis van het verschil is aan de orde in de stukken die ik in de volgende paragrafen zal bespreken.

De rituele combinatie van taal en actie in Thyestes en Titus Andronicus

In *Thyestes* en *Titus Andronicus* hebben rituelen niet alleen een verbindende functie als laatste toevlucht om de verscheurde wraakwereld te ontlopen, maar ze geven tegelijkertijd ook vorm aan die wraak. *Thyestes*, het stuk over de voortdurende vergeldingsdrang tussen de twee zonen van koning Pelops, Atreus en Thyestes, ontwikkelt zich doorheen angst, waanzin en wreedheid, die de rede van de personages overheersen met alle catastrofale gevolgen van dien. Het kwaad wordt in dit stuk vertegenwoordigd door Atreus. Voor hem, een heerser, is alles onbelangrijk, behalve heersen. De dominante Atreus, rond wie een wereld vol horror hangt, is volledig slecht wanneer hij de moord op de kinderen van Thyestes begaat⁹. Atreus waagt zich aan het 'ondurfbare' en wordt door zijn monsterlijke wandaad onmenselijk, bovenmenselijk en onkwetsbaar. In een dergelijke wereld overleeft de heerser enkel wanneer hij durft wat voor de traditionele moraal niet aan te durven is. Er is geen orde meer, maar chaos, geen zin, maar ellende en totale 'on-zin'. De wereld, de hemelse orde en de sterren staan op hun kop; de goden zijn gevluht: een dergelijk schouwspel gaat hen te boven.

Atreus maakt zich schuldig aan de moord op Thyestes' kinderen. Vervolgens bereidt hij hen als gerecht voor een feestmaaltijd, waarop hun onwetende vader Thyestes hen zal verorberen. Seneca's houding tegenover de narratieve feiten is zeer opmerkelijk. Het relaas van de off-stage gebeurtenis (de moord op de kinderen en de bereiding ervan), dat door een bode gebracht wordt, vormt geen representatie van de feiten, zoals dat het geval was in de klassieke Griekse tragedie. In *Thyestes* vormt het bodebericht echter een weergave van de passie die zich in de protagonisten ontwikkelt¹⁰. Dit stoïcijnse fenomeen¹¹ wordt mogelijk gemaakt doordat Seneca een krachtige retorische taal hanteert, die veel meer laat zien dan de feiten zelf laten uitschijnen. Niet het vergieten van bloed op scène, maar een ingenieus taalgebruik kan de ergste gruwelen overbrengen en aanschouwelijk maken. Dit betekent concreet dat de taal subtieler wordt, naarmate de gruwel stijgt, en dat een personage, wanneer het psychologisch breekt, verbaal standhoudt. De verklaring hiervoor ligt ondermeer in de kracht van taal om als ritueel te fungeren.

Ondanks de onmenselijke verscheurdheid trachten Seneca's personages zich nog via de taal 'samen' te houden. De herhaling van woorden, metaforen en motieven vormt een rituele opeenvolging, die (slechts schijnbaar) kracht verleent aan de personages.

Het is precies op vlak van deze specifieke potentie van de taal dat *Thyestes* en *Titus Andronicus* elkaar tegen een rituele achtergrond raken: de retorische taal vormt in beide gevallen een ritueel kader voor de gruwelijke actie. Aanvankelijk werd *Titus Andronicus* voornamelijk door het overdreven taalgebruik verworpen als een slecht en vulgair stuk. Hoewel Shakespeares retoriek een bekend fenomeen is, ging *the florid style of many of the speeches* het publiek iets te ver¹². Het probleem lag waarschijnlijk in de paradoxale combinatie van een hyperverfijnde taal en de gruwelijke beestachtigheid van de plot, een verbinding die ook de *Thyestes* kenmerkt. Ondanks het protest, zorgt een dergelijk samenspel van vorm en inhoud voor een opmerkelijke balans¹³. Zowel *Thyestes* als *Titus Andronicus* kennen immers op ethisch en sociaal vlak absoluut geen taboes, waardoor ook op het esthetische niveau de literaire conventie compleet artificieel wordt. Albert H. Tricomi wijst er op dat de horror in dit stuk met zelfbewuste beelden en schrandere allusies aan de man wordt gebracht¹⁴. De cruciale momenten in de plot komen via de taal op verfijnde, maar in dit geval bittere wijze naar voren. Om maar een voorbeeld te noemen: in *Titus Andronicus* duikt het veelbetekenende woord 'hand' (zowel in de letterlijke als in de figuurlijke betekenis) maar liefst meer dan zestig maal op. De beeldende kracht van de taal weerspiegelt op plastische wijze de meest gruwelijke en absurde scènes van de plot. De horror in beide stukken is het resultaat van de vergeldingsdrang, die tot in het extreme wordt doorgedreven. Katharine E. Maus meent terecht dat de nadruk manifest op chaos gericht is, waardoor het stuk een bloederige, zelfs extravagante vertoning wordt. Meer nog dan Seneca overschrijdt Shakespeare alle theatrale en morele normen in die mate dat het stuk grotesk wordt en nagenoeg het *ridicule* benadert¹⁵. Het excessieve karakter van *Titus Andronicus* situeert zich niet alleen in de eigenzinnige combinatie van een overdadig taalgebruik en een buitensporige nadruk op de gruwelijke feiten, maar komt ook tot stand in de omgang van het stuk met enkele intertekstuele modellen.

De antieke setting in Rome vormt een fictief kader voor een inherente tekstuele dialoog met motieven en verhaallijnen van klassieke mythen. Een belangrijke verwijzing, waarop ik nog zal terugkomen, wordt geïncorporeerd door het personage Lavinia, Titus' dochter, die ongetwijfeld geassocieerd kan worden met Philomela uit de Thracische mythe. In zijn *Metamorfosen* vertelt Ovidius het verhaal van de koningsdochter Philomela, die door haar schoonbroer Tereus verkracht wordt, waarna hij haar verminkt opdat ze hem niet zou verraden¹⁶. In Shakespeares han-

den werd dit verhaal onmiskenbaar een buigzaam model. Volgens Ovidius wordt Philomela's tong uitgesneden door Tereus, maar haar handen helpen haar om een weefgetouw op te zetten waarin ze de naam van haar verkrachter weeft. Lavinia in *Titus Andronicus* ontbeert de tong, maar ook de handen om haar geheim prijs te geven. Met dergelijke overdrijvingen komt Shakespeare tegemoet aan een ander model, namelijk Seneca. Voor Atreus geldt immers slechts deze genadeloze leus: "An act is not revenged unless it is surpassed"¹⁷. Het doden en bereiden van Thyestes' kinderen in Seneca's drama was niet voldoende voor Atreus (vv. 889-890)¹⁸. Er zal en moet meer komen.

Ondanks de buitensporige overdrijvingen, zou het vrij oppervlakkig zijn te veronderstellen dat *Titus Andronicus* een nodeloze opeenvolging van gruwel en melodrama representeert. Ook doorheen dit stuk vormt er zich immers een geheel van duistere stromingen waaruit gruwelen in een ritmische en logische opeenvolging oprijzen. Op die manier wordt het stuk één groot ritueel. Het is dit ritueel - dat niet alleen via enkele specifieke ceremonies op vlak van de actie, maar eveneens door het rituele karakter van de retorische taal tot uiting komt - dat eveneens in het iets minder extravagante drama van Seneca opduikt. De herhaling van woorden, scènes en beelden, die een ritueel patroon creëren, vormen de omlijsting waarin de horror plaatsvindt¹⁹. Op die manier krijgt de paradoxale combinatie een versterkend bindmiddel in de vorm van rituelen die zowel het gestileerde taalgebruik als de gruwelijke actie kleuren.

Om deze stelling te staven, bespreek ik een aantal concrete passages waar zowel rituele handelingen als ritueel taalgebruik met elkaar verbonden zijn. In *Thyestes* beschrijft een bode de heilige plek achter het paleis waar Atreus zich terugtrekt om de moord op de kinderen voor te bereiden en te voltrekken. De bode schetst een diepe vallei, achter het koninklijk paleis van Mycene, waar de heersers van het geslacht van Tantalus zich traditioneel terugtrekken om zich spiritueel te versterken en om hun heerschappij gelegitimeerd te zien. De Tantaliden inspecteren, leiden en beschermen van daar hun koninkrijk. Hier zoekt de koning troost, hulp en raad voor dilemma's en rampen. Freddy Decreus interpreteert deze scène terecht als een rituele handeling. In dit heiligdom kan Atreus kosmische en duistere krachten opladen voor de gruwelen die hij wil plegen. Daarom dient Atreus ook letterlijk 'af te dalen' in de vallei en naar de diepte van zijn oorsprong²⁰. Kertzer betoogt dat rituelen zich dikwijls op 'heilige plaatsen' voltrekken en aan een vast patroon beantwoorden²¹. Wanneer een koning zijn macht sacraliseert om die te versterken, doet hij dat door de illusie te wekken dat hij de troon mag bezitten door een bovennatuurlijke goedkeuring. Atreus, in dit geval, lijkt zijn macht te ontlenen aan de onderwereld. Volgens Kertzer kan een koning zijn heerschappij

geloofwaardig maken door een beroep te doen op een sterke rituele omkadering van zijn macht, waarbij de invloed van dergelijke 'bovennatuurlijke' krachten een cruciale rol speelt²².

In een rituele ontmoetingsscène, die aan het bodebericht voorafgaat, biedt Atreus zijn broer de helft van zijn koningsschap aan: "recipit hoc regnum duos" (deze heerschappij heeft plaats voor twee. v.534). Deze passus zou een einde moeten maken aan de vete tussen de broers; het is een moment om het verleden los te laten en verder te gaan. Niets is echter minder waar. In een (pseudo-) 'kroningsritueel', dringt Atreus er op aan – schijnbaar om zijn broer te eren – dat Thyestes dezelfde koningskieren en juwelen moet dragen als hij. Dit zou hen in hun oorsprong, in hun familie en in hun broederschap verenigen. Via dit rituele kader reikt Atreus Thyestes echter slechts een gruwelijke illusie aan. Als symbool voor de hervonden broederliefde reikt Atreus zijn broer een koninklijke hoofdband aan en bezegelt aldus het lot van Thyestes' kinderen. Zij zullen immers de slachtoffers worden die hij zal offeren om deze band 'plechtig' te verscheuren en om de enige heerser te blijven.

De mimetische theorie van Girard stelt dat geweld tussen broers veelal ontstaat doordat ze allebei streven naar hetzelfde, waardoor ze een hindernis voor elkaar vormen²³. In dit geval wordt het identieke streven ingevuld door het verlangen naar dezelfde macht en dezelfde vrouw. Tragische tegenstanders verschillen niet van elkaar omdat het geweld de verschillen uitwist; hun verlangens worden als het ware gelijkgeschakeld, waarbij onderlinge grenzen vervagen. Zo worden ze, naarmate de rivaliteit heviger wordt, als het ware dubbelgangers of tweelingen, die elkaar steeds harder bestrijden om hun eigenheid. Het zoenoffer dat opnieuw de verschillen – en in dit geval de dominantie van Atreus – zou moeten instellen, is echter niet heilig of rein. Het is immers al een vorm van wraak, dat nieuwe vormen van vergelding zal opwekken. Het offer zal bijgevolg de harmonie tussen de broers niet herstellen, integendeel. Amy R. Rose verklaart de gelijkenis tussen de broers terecht als een gelijkaardig streven naar koninklijke macht²⁴. Thyestes, die een identieke conceptie van de monarchie als zijn broer heeft, weet in feite dat Atreus zijn koningsschap niet zal delen. Thyestes was zich goed bewust van deze gelijkaardige machtswellust bij Atreus, wanneer hij voor de ontmoetingsscène met zijn broer verklaart: Dit koninkrijk heeft geen plaats voor twee. ("Non capit regnum duos." v.444). De frappante heropname van deze uitspraak in Atreus' listige woorden: dit koninkrijk heeft plaats voor twee ("Recipit hoc regnum duos". v. 534), had voor Thyestes in feite een waarschuwing moeten zijn.

In de voorstelling waarin Atreus naar de heilige plaats afdaalt, verschijnt hij als semi- of pseudopriester. Hij trekt zich terug in zijn heiligdom om contact te

krijgen met een niet-menselijke wereld en put daaruit zijn energie om te handelen. Frazer geeft in *The Golden Bough*²⁵ verduidelijking bij de rol van een dergelijke representatie van de koning-priester.

Kings were revered, in many cases not merely as priests, that is, as intercessors between man and god, but as themselves gods, able to bestow upon their subjects and worshippers those blessings which are commonly supposed to be beyond the reach of mortals, and are sought, if at all, only by prayer and sacrifice offered to superhuman and invisible things²⁶.

Dit contact met een hogere wereld van de koning-priester of koning-god laat hem toe zijn onderdanen te zegenen als was hij zelf een god. Atreus, daarentegen, maakt gebruik van de kracht die uitgaat van dit heiligdom om zijn zwakkere broer te treffen. Deze plaats is tevens heilig, zo meent Decreus, in die zin dat Atreus er een thuis vindt, een plek waar hij één wordt met zijn oorsprong en zijn voorouders. Decreus verduidelijkt dit:

Er zijn, geboren worden op een plek, de eerste chakra van een stuit ervaren die je doet terechtkomen op beide voeten en je doet vechten voor je eigen plek en voor een huis dat ook een thuis moet worden. Een plek om geboren te worden is een sacrale plek, want ze betekent een breuk tegenover een homogeen gedachte buitenwereld. Vanuit je eigen plek kan je die buitenwereld gaan structureren, maar zonder dit vitale punt leef je in een ongeordende wereld en een oneindige ruimte waarin je verloren loopt²⁷.

Het mogen terugkeren naar zijn vaderland en naar het paleis waarin hij opgegroeid is, betekent voor Thyestes het terugvinden van die eerste sacrale plek die hem opnieuw betekenis in zijn leven zou kunnen verschaffen. Hij verlangt hevig naar zijn vaderland. Atreus echter gunt zijn broer deze terugkeer niet en weerhoudt hem ervan opnieuw deel uit te maken van die heilige plek, van die 'thuis'. Hij eist het heiligste ervan voor zichzelf op, voelt zich als een beest bedreigd en slaat dan ook beestachtig toe op al wie zijn domein durft te betreden (vv. 707-711 & 732-736).

Aansluitend op deze ekfrasis van de heilige plaats, verhaalt de bode de gebeurtenissen die op deze sacrale plek plaatsvinden (vv.682-788). Dat deze scène off-stage plaatsvindt, is begrijpelijk, gelet op wat zal volgen. De kracht van taal om beelden te scheppen wordt hier benut om de ontoonbaarheid en de onuitsprekelijkheid van de horror te representeren. Deze heilige plaats vormt het achtergronddecor van de misdaad die Atreus' macht moet bevestigen en legitimeren. Atreus, in de rol van koning-priester, draagt het teken van de koninklijke waardigheid op

zijn hoofd. De bode geeft te kennen dat Atreus zelf, als priester, het rituele offerlied zingt, het zwaard in gereedheid brengt en de kinderen plechtig versiert voor de ceremonie. De gehele offermisdaad is door Atreus tot in de puntjes voorbereid. De kinderen worden als offerdieren klaargemaakt voor de slachting: een purperen band wordt rond hun hoofd gehangen en de altaren worden plechtig versierd. Na de rituele slachting volgt het villen, het in stukken hakken en het roosteren van de kinderen. Atreus bewaart enkel de hoofden en de handen die hem in vertrouwen aangeboden zijn: "Tantum ora servat et datas fidei manus" (v.764). Dit motief wijst terug naar het ontvangstritueel. Hoewel Thyestes vóór deze 'verzoeningsceremonie' maar al te goed beseftte dat Atreus gevreesd moest worden, strekt hij toch zijn handen uit naar de voeten van zijn broer en smeekt hem om zijn onschuldige kinderen als bewijs voor zijn trouw te aanvaarden ("hae te precantur pedibus intactae manus ... obsides fidei accipe hos innocentes, frater". vv. 520-521). Deze blijik van onderdanigheid krijgt vreselijke en via de echo's in het taalgebruik vooral letterlijke gevolgen bij de rituele slachting: met een handgebaar heeft Thyestes zich onderworpen en zijn kinderen als bewijs hiervan aan zijn broer uitgeleverd. Het zijn opnieuw handen, nu van de in onschuld gegeven kinderen, die Atreus spaart. Er valt een gruwelijke wenk te ontwaren wanneer Thyestes' woorden weerspiegeld worden in de woorden van de bode. In volle vertrouwen schenkt Thyestes, de dwaas, zijn kinderen weg waarvan hij weet dat zij het slachtoffer kunnen (en zullen) worden van het geweld van zijn broer.

Een nog meer doorgedreven vorm van ritualisering van de horror en van de taal is aan de orde in *Titus Andronicus*. Palmer verklaart dit fenomeen als volgt: "The response to the intolerable is ritualised, in language and action, because ritual is the ultimate means by which man seeks to order and control his precarious and unstable world"²⁸. *Titus Andronicus* vangt aan met een opvolgingsceremonie, de verkiezing van een nieuwe heerser over het Romeinse Rijk. Ook hier verschijnen twee vijandige broers op het toneel als kandidaten voor het keizerschap. In hun verlangen naar dezelfde macht, bekampen zij elkaar. De politieke ceremonie, met tromgeroffel en vaandeldragers opgeluisterd, krijgt een ritueel karakter, aangezien de strikte vormgeving van de vertoning een symbolische waarde draagt.

The action begins with a brief tableau in which the two brothers Saturninus and Bassianus enter with drums and trumpets from opposite sides, confronting each other with their followers as rivals for their father's crown, as Marcus, the people's representative, appears above them holding the crown: the pyramidal grouping expresses both the rule of law, the formal majesty of the state, and the tensions that threaten to tear it apart²⁹.

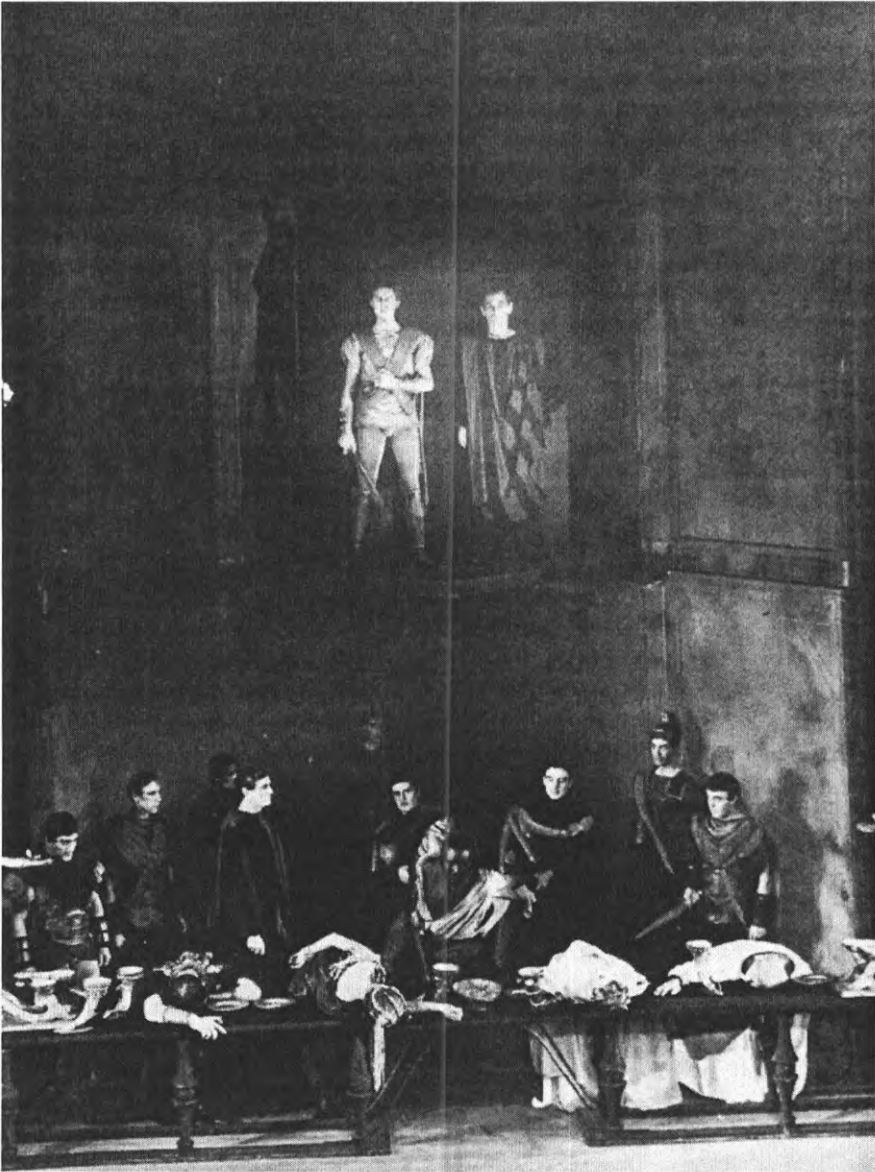
Tegelijkertijd verschijnt de beroemde veldheer Titus Andronicus ten tonele (I,1,65-70)³⁰. Hij keert terug van een veldtocht tegen de Goten, waar hij twee zonen verloren heeft, die zich als het ware op'geofferd' hebben voor een hoger doel. Dat is de reden waarom de triomfantelijke intrede van deze oorlogsheld in een begrafenisprocessie verandert. Om de geesten van zijn gesneuvelde zonen tot rust te brengen, eist Titus met de volgende woorden de oudste zoon van de Gotenkoningin Tamora op om hem te offeren.

Religiously they ask a sacrifice. / To this your son is marked, and die he must / T'appease their groaning shadows that are gone (I,1,123-124).

Het offer van Tamora's zoon lijkt een onmenselijke wreedheid, die echter betekenis krijgt aangezien het in een rituele vorm gegoten wordt. Tamora protesteert fel en doorbreekt op die manier de rituele orde. Haar reactie onderstreept de sterke tegenstelling tussen de bindende kracht van het ritueel en deze brutale show van fysieke kracht. Dit rituele offer wijst terug naar Atreus' geweld op de kinderen en anticipeert op enkele factoren binnen dit stuk zelf: eerst moeten de ledematen van Tamora's zoon afgehakt worden en daarna moet hij verbrand worden. De idee van verminking sluimert reeds. Deze motieven zullen dan ook in de loop van het stuk voortdurend herhaald worden waardoor ze een ritueel patroon creëren: ook de kinderen van Titus worden verminkt en vermoord en ook Titus zal – net zoals Tamora – tevergeefs een smeekbede afsteken om zijn kinderen te redden³¹. Deze daad lijkt op het eerste zicht op het offeren van een zondebok. Hier gaat het echter niet zozeer om de rust in de maatschappij maar om het tot rust brengen van de zielen van Titus' overleden zonen. Nochtans zal de rust niet weerkeren. Een hele keten van represailles volgt. Tamora's zoon was immers geen 'offerbaar' slachtoffer, waardoor het offer geen religieuze zuiverende functie heeft, maar een daad van agressie wordt. Het offer van Tamora's zoon is bedoeld als vergelding voor het leed dat Titus in de oorlog geleden heeft.

Na dit offerritueel dat de wraakketen in gang zet tussen Titus en Tamora, kan Titus zijn gesneuvelde zonen begraven volgens een nieuw ritueel. Titus' extreme woede en verdriet worden tijdens dit plechtig afscheid op waardige wijze opgevangen. Het ritueel moment wordt ook door een gelijkaardig taalgebruik ondersteund, wanneer Titus een laatste maal zijn zonen toespreekt:

In peace and honour rest you here, my sons / Rome's readiest champions, repose you here in rest / Secure from worldly changes and mishaps. / Here lurks no treason, here no envy swells, / Here grow no damnded drugs, here are no storms, / No noise, but silence and eternal sleep. / In peace and honour rest your here, my sons (I,1,150-156).



Slotbeeld uit *Titus Andronicus* in de regie van Peter Brook te Stratford-upon-Avon (Ontleend aan: D. Kennedy, *Looking at Shakespeare*, Cambridge Univ. Press, 1993)

Met deze woorden, waarin de eerste en de laatste zin als een cirkel rond het gebed staan, lijkt Titus zijn lot te aanvaarden. Uit de tekst blijkt dat Titus deze daad, namelijk het begraven van zonen, nu al een zesde keer herhaalt, aangezien hij in vorige oorlogen al verschillende kinderen verloren heeft. Het 'rituele' aspect van deze begrafenisceremonie is bijgevolg duidelijk: "repetition of an act itself establishes a ritualistic pattern"³².

In de derde acte verschijnt Lavinia, verkracht en verminkt, voor haar vader. Titus breekt. Zijn taal is gruwelijk omineus hoewel hij het zelf nóg niet beseft: "Speak, Lavinia, what accursèd hand / Hath made thee handless in thy father's sight?" (...) "Give me a sword, I'll chop off my hands too" (III,1,66-67& 72). Een dergelijke metaforiek ("Or shall we cut away our hands like thine." III,1,130) bevestigt de stelling van Tricomi dat de beeldende taal de gruwelijke actie imiteert en letterlijk ver-beeldt. De doorgedreven allusies worden ten top gedreven en Titus' woorden worden werkelijkheid, wanneer de boosaardige Aaron, de minnaar van Tamora, een hand eist in ruil voor de vrijlating van Titus' twee overgebleven zonen, die onterecht beschuldigd worden van moord op Lavinia's man Bassianus. Titus offert zich op en hakt zijn hand af: "Come hither, Aaron (...) / Lend me thy hand, and I will give thee mine" (III,1,185-186). Dit gebaar vormt voor Titus een teken van verzoening en van vertrouwen, maar dat is jammer genoeg niet de manier waarop Aaron deze daad interpreteert. Door dergelijke woordspelletjes onderzoekt *Titus Andronicus* voortdurend de kloof tussen het gesproken woord en de feitelijke daad³³.

De herhaalde metaforiek in het taalgebruik wordt ook toegepast op het niveau van de verwijzingen naar de Thracische mythe. Zoals gezegd worden de verkrachting en verminking van Philomela daadwerkelijk en in doorgedreven vorm op Lavinia toegepast. Opgehitst door Aaron kunnen de twee overgebleven zonen van Tamora hun lusten op het onschuldige meisje botvieren. Wanneer Titus' broer Marcus zijn nichtje onteerd en geschonden aantreft, schreeuwt hij gruwelijk correct uit: "Some Tereus hath deflowered thee" (II,4,26). Later in de vierde acte, onthult Lavinia, bij het zien van haar neefje Lucius die schoolboeken, en meer in het bijzonder Ovidius' *Metamorfosen*, meedraagt, wie de daders zijn door hun namen met een staf in haar mond in het zand te schrijven. Shakespeare speelt hier op huiveringwekkend ironische wijze met taal en werkelijkheid. Vergelijkbaar met wat in *Thyestes* gebeurt, maar dan in een doorgedreven mate, is de taal in *Titus Andronicus* niet alleen een spel, maar ook een ritueel. De formele stijl van de speeches, het gewiekste woordspel en het gebruik van letterlijke allusies en analogieën die voortdurend herhaald worden vormen een rituele structuur, die het hele stuk markeert.

In dit artikel zal ik enkel nog de finale bekijken: het feestmaal. Deze gebeurtenis kan immers vergeleken worden met het diner aan het einde van de *Thyestes*. Ook in *Titus Andronicus* bezegelt een gelijkaardig spektakel de uiterste climax van de wraakketen en van de rituele omkadering ervan.

In de *Thyestes* is Atreus niet bevredigd door de moord op de kinderen. Hij meent dat het niet voldoende is. Zijn wraak kan pas voltrokken worden, wanneer Thyestes er zich ook van bewust wordt. Atreus wil zijn broer niet ongelukkig *zien*, maar ongelukkig *zien worden* ("miserum videre nolo, sed dum fit miser" v. 907). De ideale gelegenheid daarvoor is een gruwelijk banket. Volgens Girard is een feest niets anders dan de herdenking van de offercrisis. Op het eerste zicht is de offercrisis niet zo'n aangenaam gebeuren, aangezien het wijst op de afwezigheid van een zuiverend offer. Desalniettemin wordt een periode waarin er een offercrisis heerst, gekenmerkt door de voorbereiding van een feest, met als climax een offer dat moet gebracht worden om de crisis te bedaren. Er kan uiteraard geen vreugdevol feest en een afsluitend offer zijn als zuivering van een periode waarin geen offercrisis heeft plaatsgevonden. De functie van het feest, die parallel loopt met de functie van het zuiverende offer, is, volgens Girard, puur en zuiver gericht op het versterken van de culturele orde³⁴. Het feestmaal en het daaraan verbonden offer in *Thyestes* en in *Titus Andronicus* is echter geen hoopvolle gebeurtenis met een zuiverende functie om rust te doen weerkeren. Integendeel, in *Titus Andronicus* en *Thyestes* loopt het feestmaal faliekant af. Het gaat immers om feesten die voorbereid worden in een volledig besmette context van bloedwraak en continu geweld. Het feest dat geen zuiverende rituele kenmerken meer vertoont, is gedoemd verkeerd af te lopen. Dan keert het immers terug naar zijn gewelddadige oorsprong: "in plaats van het geweld schaaak mat te zetten, brengt het een nieuwe geweldcyclus aan de gang"³⁵. In dat feest zijn er geen verschillen meer; iedereen wordt er beest.

In Seneca's *Thyestes* vormt het feestmaal de triomf van de tirannie van het beest Atreus. Hoe beestachtig de situatie ook is, en hoe gulzig en bijna dierlijk Thyestes zijn kinderen ook verslindt, van het uitwissen van de verschillen kan hier niet echt sprake zijn. De machteloosheid van Thyestes groeit immers naar het einde toe, terwijl de macht van zijn broer net blijft toenemen. Atreus wordt het beest en Thyestes is zijn prooi. Het is een nieuwe stap in de wraakketen die om vergelding vraagt. Een vervolg is noodzakelijk. Het feest aan het einde van *Titus Andronicus*, daarentegen, wist wel alle verschillen uit aangezien alle medeplichtigen uiteindelijk moeten sterven. Het is de absolute finale, zonder vervolg. Het feestmaal vormt er het bekroningsritueel van de tragedie, de finale fase van de wraak. Daarin vindt Titus' ellende een uitdrukking in vormen van rituelen en

spel. Deze ultieme wraakactie is een geritualiseerde herhaling van elementen en van letterlijke allusies en analogieën op talig vlak, die doorheen het stuk aan bod gekomen zijn³⁶. De bereiding van het feestmaal en de voltrekking ervan tonen de climax van het rituele spel. In de vijfde acte, vlak voor het feest, vallen de zonen van Tamora door een (on)gelukkig toeval in de handen van Titus. Alvorens hen te villen en te bereiden, zet Titus alle gruwelijke details uiteen van wat hij met hen van plan is. Hier komt een kluwen van herhalingen voor die het rituele karakter van de gehele tragedie versterken: een drietal bevelen herinneren aan een drietal elementen in het stuk. "And stop their mouths if they begin to cry"(V,2,160). Dit verwijst zowel naar de smeekbede van Tamora om haar zoon te sparen (Acte 1), alsook naar het smekend verzoek van Titus om zijn zonen vrij te laten (Acte 3). Dit aspect samen met de volgende twee bevelen verwijst naar het uitsnijden van Lavinia's tong. "Stop close their mouths. Let them not speak a word"(V,2,163) en "Sir, stop their mouths, let them not speak to me / But let them hear what fearful words I utter"(V,2,166). Titus keelt Tamora's zonen, kookt hun bloed en bereidt ze als gerechten voor het feestmaal.

Rituelen hebben normaal als functie betekenis te verlenen aan de mens in zijn leven. Op die manier kunnen ze rust en orde creëren. In een dergelijk 'fout' feest wordt de finale rust echter pas bereikt in de dood van de deelnemers³⁷.

Ik hoop met dit betoog aangetoond te hebben dat de *Thyestes* en *Titus Andronicus* vergelijkbaar zijn als vorm van ritueel theater op vlak van de actie en van het taalgebruik. Verschillende handelingen worden in een ritueel frame naar voren gebracht, zonder zelfs al meteen te verwijzen naar de rituele offers. Daarnaast wordt de actie ingebed in een verfijnde retorische taal, die in beide stukken dienst doet als ritueel aspect. De herhaling van motieven, allusies en formules vormen immers een ritueel. De harmoniserende culturele werking van taal wordt echter 'ontheiligd' doordat ze de speelbal van de menselijke beestachtigheid wordt. De vergelijking van het rituele karakter in beide stukken heeft een opmerkelijk gegeven opgeleverd: zo overtreft *Titus Andronicus* al zijn modellen, waaronder ook Seneca's *Thyestes*, tot in het extreme. Daaruit volgt onmiskenbaar dat de rituele omkadering van actie en taal in Shakespeares stuk veel manifester tot uiting komt dan in de *Thyestes*. Toch meen ik dat dit artikel ook de dubbele rituele kracht van Seneca's tragedie heeft weten aan te raken. Het achtergrondkader van de bloedwraak bewijst dat alle rituele vormen die doorheen de stukken opduiken slechts een masker zijn, aangezien ze niet langer betekenis en structuur aan het leven van de personages verlenen. Het ritueel kan de menselijke *sparagmos* niet meer tegengaan, maar vormt een wrede medeplichtige aan de vergeldingsketen. Het thema van de bloedwraak, strijd om het koningschap, zinloze offers, verscheurd-

heid en een finaal feestmaal met mensenvlees vormen belangrijke parallellen in beide stukken, maar ook de geritualiseerde wijze waarop ermee omgegaan wordt, blijkt een punt van vergelijking op te leveren.

NOTEN

- 1 Eugene M. Waith, "The Metamorphosis of Violence in Titus Andronicus", *Shakespeare Survey*, 10 (1957), 39-59.
- 2 Waith 40.
- 3 Freddy Decreus, *Ritueel theater of de droom over onze verloren oorsprong*. Gent: Academia Press, 2008, pp. 71-73.
- 4 David I. Kertzer, *Ritual, Poetics, and Power*. New York/London: Yale University Press, 1988, pp. 3-10.
- 5 Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard en Katharine E. Maus, *The Norton Shakespeare* (based on the Oxford edition). New York: W.W. Norton and Co Ltd., 1997, pp. 2-7,42-47.
- 6 René Girard, *God en geweld. Over de oorsprong van mens en cultuur*. Tiel: Lannoo, 1993, pp. 14,19,41.
- 7 Girard 7-18.
- 8 Girard 20.
- 9 William M. Calder, "Secreti Loquimur: an interpretation of Seneca's Thyestes", in: Anthony James Boyle, *Seneca Tragicus: Ramus essays on Senecan drama*. Berwick Victoria: Aureal, 1983, p. 189.
- 10 John Herington, "Senecan Tragedy", in: Niall Rudd, *Essays on Classical Literature*. Cambridge: Heffer, 1972, pp. 169-220.
- 11 Meer over de invloed van het stoïcisme op Seneca's drama, cf. Sander M. Goldberg, "The Fall and Rise of Roman Tragedy", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 126 (1996), 265-286; Herington 169-220.
- 12 Waith 39.
- 13 Katharine E. Maus, "Titus Andronicus", in: Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard en Katharine E. Maus, *The Norton Shakespeare* (based on the Oxford edition). New York: W.W. Norton and Co Ltd., 1997, p. 377.
- 14 Albert H. Tricomi, "The Aesthetics of Mutilation in Titus Andronicus", *Shakespeare Survey*, 27 (1974), p. 11.
- 15 Maus 371.
- 16 Dit verhaal dient als prototype voor zowel Seneca's *Thyestes* als voor Shakespeares *Titus Andronicus*: het motief van het doden, het bereiden en het serveren van kinderen vormt een rode draad doorheen deze drie verhalen. Cf. Publius Ovidius Naso, *Meta-morfosen*. Amsterdam: Athenaeum Pollak & Van Gennep, 2000, pp. 153-162.; Maus 372; Waith 40.
- 17 Maus 374.

- 18 Verwijzingen naar de verzen van de *Thyestes* zijn afkomstig uit de editie van Tarrant. Lucius A. Seneca, (ed. Richard John Tarrant), *Thyestes*. Atlanta/Georgia: Sholars press, 1985. Vrije Nederlandse vertalingen van de Latijnse tekst zijn van mijn hand.
- 19 Reese, J.E., "The Formalization of Horror in Titus Andronicus", *Shakespeare Quarterly*, 21/1 (1970), 78-80.
- 20 Decreus 78.
- 21 Kertzer 9.
- 22 Kertzer 52.
- 23 Girard 148.
- 24 Amy R. Rose, "Power and Powerlessness in Seneca's Thyestes", *Classical Journal*, 82/2 (1987), 117-128.
- 25 James G. Frazer, *The Golden Bough, A study in Magic and Religion*. London & Basingstoke, 1974. De eerste publicatie dateert van 1890.
- 26 Frazer 13.
- 27 Decreus 14-15.
- 28 D.J. Palmer, "The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable: Language and Action in Titus Andronicus", *Critical Quarterly*, 14 (1972), 322.
- 29 Palmer 327.
- 30 Verwijzingen naar de tekst van *Titus Andronicus*, cf. Greenblatt – Cohen – Howard – Maus 1997
- 31 Palmer 328-330.
- 32 Palmer 327.
- 33 Tricomi 13.
- 34 Girard 121-122.
- 35 Girard 127.
- 36 Palmer 334-335.
- 37 Decreus 192.