

**'Zien of niet zien...'**  
*Het gebruik van intertekstualiteit in Seneca's Oedipus*



Matthijs Zoeter  
s4264622  
Bachelorscriptie 2014-2015  
Griekse en Latijnse Taal en Cultuur  
Radboud Universiteit Nijmegen  
Begeleider: dr. V.J.Chr. Hunink



# Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b> .....	4
<b>Hoofdstuk 1: Goed voorbeeld doet goed volgen</b> .....	5
<b>Hoofdstuk 2: Parata verba inventit</b> .....	12
<b>2.1: Neronische Renaissance</b> .....	12
<b>2.2: Intertekstualiteit</b> .....	13
<b>Hoofdstuk 3: Blind voor de waarheid</b> .....	18
<b>3.1: De tragiek van Oedipus</b> .....	19
<b>3.2: Plaag als bewijs</b> .....	33
<b>Conclusie</b> .....	36
<b>Bibliografie</b> .....	38

**Voorblad:** De blinde Oedipus die tijdens zijn ballingschap wordt vergezeld door zijn dochter, in 1828 geschilderd door Antoni Brodowski.  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Brodowski\\_Oedipus\\_and\\_Antigone.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Brodowski_Oedipus_and_Antigone.jpg) (10-6-2015)

# Inleiding

Sla een willekeurig boek over klassieke mythologie open en zoek naar het *Oedipusverhaal*. De kans is heel groot dat het verhaal dat in het boek staat een hertelling is van de *Oedipus Rex*, de beroemdste tragedie van Sophocles. Misschien met uitzondering van Sophocles' eigen tijd – zijn *Oedipus* won slechts de tweede prijs tijdens de *Grote Dionysia* – is deze tragedie tot in onze tijd altijd beschouwd als een meesterwerk. In zijn *Poëtica* noemt Aristoteles de *Oedipus Rex* als de ideale tragedie die aan alle eisen van een goede tragedie voldoet.

Uit de oudheid is nog een Oedipustragedie overgeleverd: de veel minder bekende *Oedipus* van Seneca. Vaak is deze tragedie beoordeeld als slechts een mindere hertelling van de *Oedipus Rex*, vol met afgrijselijke taferelen.<sup>1</sup>

De laatste vijftig jaar was een opleving te zien in het onderzoek naar Seneca's tragedies. Men kreeg oog voor het unieke van deze werken en er verschenen studies naar hun filosofische, retorische en duistere elementen. Maar het feit dat het gemiddelde handboek alleen Sophocles' *Oedipus Rex* gebruikt als bron, laat zien dat algemeen wordt gedacht dat Seneca's tragedie inhoudelijk niets toevoegt aan die van Sophocles.

Enerzijds is dit ook waar. De stof die Seneca behandelt in zijn *Oedipus* kent veel overeenkomsten met de *Oedipus Rex*. Maar betekent dat ook dat Seneca eenzelfde tragedie heeft geschreven als Sophocles?

Het uitgangspunt van deze scriptie is dat er elementen zijn in Seneca's *Oedipus* die hem duidelijk onderscheiden van zijn illustere voorganger. Een voor de hand liggend element komt voort uit de grote hoeveelheid literatuur die geproduceerd is tussen Sophocles en Seneca, waaruit de laatste in tegenstelling tot de eerste wel kon putten. Inderdaad is al vroeg de intertekstualiteit van Seneca's *Oedipus* met dichters uit de Augusteïsche tijd opgemerkt. In deze scriptie zal echter een stap verder worden gezet door te onderzoeken hoe die interteksten worden ingezet in de *Oedipus*. Waarom kiest Seneca voor een bepaalde intertekstualiteit? Heeft dat een betekenis binnen de tragedie? De hoofdvraag van deze scriptie is dan ook: ***Welke rol speelt intertekstualiteit met de Augusteïsche dichters in Seneca's Oedipus?***

In het eerste hoofdstuk zal allereerst ingegaan worden op de vraag in hoeverre Seneca tijdens het schrijven van zijn tragedie aan de *Oedipus Rex* van Sophocles dacht. Probeert hij in zijn tragedie te concurreren met Sophocles? Vervolgens zal de literaire voorgeschiedenis en context van Seneca worden geschetst en een kort overzicht van het onderzoek naar de intertekstualiteit binnen Seneca's tragedies worden gegeven. Als laatste zal aan de hand van enkele casestudies onderzocht worden welke rol interteksten met de dichters uit Augustus' tijd spelen in deze tragedie. Het zal blijken dat die rol significant is.

---

<sup>1</sup> Recentelijk bijvoorbeeld Mackail 2004: 72 over Seneca's tragedies 'composed in imitation of the Greek': 'The tragedies are totally without dramatic life, consisting merely of a series of declamatory speeches, in correct but monotonous versification.'

# I

## *Goed voorbeeld doet goed volgen*

‘Seneca had before him the Oedipus of Sophocles when he wrote his play of the same name.’<sup>2</sup> Weinig onderzoekers zullen vandaag de dag deze opmerking die Mendell maakte in de jaren veertig van de vorige eeuw nog onderschrijven. De eeuwen door nam men aan dat de Attische tragedies de directe modellen waren die Seneca tijdens het schrijven voor ogen had. Tegelijk vormden deze ook de maatstaven waaraan Seneca’s tragedies werden gemeten.<sup>3</sup> Vanaf de jaren zeventig van de vorige eeuw verschenen er studies die Seneca’s tragedies als originele werken beschouwden en juist de nadruk legden op de literaire onafhankelijkheid van Seneca’s drama van zijn grote voorlopers uit het Athene van de vijfde eeuw voor Christus.<sup>4</sup> Niettemin bleven Aeschylus, Sophocles en Euripides als de voornaamste bronnen voor Seneca’s tragedies gelden en werden er nog altijd uitvoerige vergelijkingen tussen de Attische tragici en de Romeinse tragicus gemaakt.<sup>5</sup>

Het is niet heel verwonderlijk dat dergelijke vergelijkingen werden en worden gemaakt. Van de tweeënveertig tragedies die compleet of nagenoeg compleet uit de oudheid zijn overgeleverd, zijn er tweeëndertig geschreven door Aeschylus, Sophocles en Euripides en worden de overige tien aan Seneca toegeschreven. De Hellenistische en de Romeinse tragedie daartussenin is alleen fragmentarisch overgeleverd.<sup>6</sup> Als voorgangers van Seneca zijn de Attische tragici dus het enige vergelijkingsmateriaal. De vraag is of zo’n vergelijking eigenlijk terecht is. Heeft Seneca bij het schrijven van zijn tragedies de Attische dichters voor ogen gehad en zijn de afwijkingen van die modellen dan bedoeld als reactie op deze dichters?

### **Grondstructuur**

Als Seneca een model heeft gebruikt, zo is vaak de gedachte, is het redelijk te veronderstellen dat dit de beroemde Oedipus Rex (OR) is geweest. Het is in ieder geval duidelijk dat de OR in de oudheid een invloedrijke tragedie is geweest. OR werd in de vierde eeuw heropgevoerd en in zijn *Poëtica* beschouwt Aristoteles de OR als een schoolvoorbeeld van tragedie.<sup>7</sup>

Niettemin, als er overeenkomsten bestaan tussen beide stukken hoeft dat niet per se op directe invloed van OR op Seneca te wijzen. Vóór Sophocles bestond er al eeuwen een

---

<sup>2</sup> Mendell 1941: 4.

<sup>3</sup> Tarrant 1978: 213.

<sup>4</sup> Zoals de commentaren van resp. Costa op de *Medea* (1973), Tarrant op de *Troiades* (1977) en Hercules Furens (1985) en Fantham op de *Tyestes* (1982).

<sup>5</sup> Bijvoorbeeld in ‘moderne’ commentaren als Boyle 2011.

<sup>6</sup> Als de *Alexandra* van Lycophron niet wordt meegeteld. Er is veel onduidelijkheid over de voordracht van dit werk, maar het lijkt onwaarschijnlijk dat deze tragedie bedoeld was voor opvoering op toneel (Sens 2010: 299).

<sup>7</sup> Sens 2010: 297; Töchterle 1994: 9.

‘grondstructuur’ van de mythe.<sup>8</sup> Zoals elk mythologisch verhaal, zijn er in het verhaal van Oedipus elementen te vinden die in elke bestaande versie van het verhaal terugkomen. De Oedipusmythe gaat over de man die in onwetendheid zijn vader doodt en met zijn moeder trouwt. Deze kern, waaromheen alle bestaande verhalen over Oedipus draaien, maakt deel uit van de grondstructuur van de mythe, evenals enkele details of invullingen van die structuur, zoals Oedipus’ tevondelinglegging en de aanwezigheid van een sfinx. Deze elementen komen in elk verhaal over Oedipus terug; daaromheen zijn grote verschillen te vinden. Homerus (vooral Od. 11.271-280), Hesiodus (Th. 326) en Pindarus (P. 4.263; O. 2.35-47) noemen naast verschillende kernelementen uit de mythe, ook details die afwijken van het bekende verhaal uit OR.<sup>9</sup> Aeschylus heeft in 467 een helaas niet overgeleverde tragedie geschreven met de naam *Oedipus*.

De oorsprong van de Oedipuslegende moet zelfs nog verder in het verleden worden gezocht. Naast de bekende Trojaanse cyclus bestond er namelijk ook een mondelinge traditie over de mythen van de stad Thebe. Deze zogeheten ‘Thebaanse cyclus’ werd in de zevende eeuw voor Christus opgetekend in een viertal epische gedichten genaamd de *Oedipodea* (over Oedipus), *Thebaïis* (het conflict tussen Eteocles en Polynices), de *Epigoni* (vervolg op de Thebaïis) en de *Alcmeonis* (het verhaal van Alcmaeon), dat verloren is gegaan.<sup>10</sup> De oudste verwijzingen naar deze epen is te vinden bij Homerus, die herhaaldelijk gedeelten van de cyclus vermeldt.<sup>11</sup>

Het is dus veilig om aan te nemen dat de mythen rondom Thebe en Oedipus bekend waren bij het publiek in het Athene van de vijfde eeuw. Sophocles en de andere tragische dichters hebben de grondstructuur van deze bekende mythe als stof genomen voor hun tragedies, maar ook als uitgangspunt om in beperkte mate hun eigen verhaal te vertellen. Rondom de grondstructuur van de mythe was er namelijk altijd ruimte voor eigen inbreng.<sup>12</sup>

Ongetwijfeld hebben de tragici die grondstructuur van de mythe sterk beïnvloed. Een innovatie kon na verloop van tijd canoniek worden en onderdeel gaan uitmaken van de grondstructuur. Hoewel er weinig bekend is over hoe de mythen precies in de Thebaanse cyclus werden verteld, is uit testimonia bijvoorbeeld wel bekend dat Eteocles, Polynices, Antigone en Ismene in die cyclus worden gezien als de kinderen uit een eerder huwelijk van Oedipus met ene Euryganea,<sup>13</sup> een detail dat terug te vinden is bij de schrijvers vóór Aeschylus en Sophocles (Pherecydes, FGrH 3 F 95; Peisander, FGrH 16 F 10;

---

<sup>8</sup> De term ontleen ik aan Töchterle 1994: 9: ‘Grundstruktur’.

<sup>9</sup> Homerus noemt de moeder van Oedipus in Odyssee 11.271-280 bijvoorbeeld geen Jocaste, maar *Epicaste*.

<sup>10</sup> Sacks 1995: 219; West 2003: 4-10.

<sup>11</sup> Bijv. Ilias 4.372-398, 5.801-808, 10.285-290 en Odyssee 11.271-280.

<sup>12</sup> Een van de manieren was om bijpersonages andere namen te geven. Zo wordt de stiefmoeder van Oedipus in de Griekse literatuur Merope, Medusa, Periboea (Apollod. 3.5.7; Hyg. Fab. 67) en Antiochus (schol. Soph. OR 775) genoemd (Bremmer 1987: 45).

<sup>13</sup> West 2003: 11. Althans, volgens Pausanias 9.5.11: ἐξ Εὐρυγανείας δὲ τῆς Ὑπέρφαντος τέσσαρες γενεαὶ ἐγγερόεσαν. δηλοῖ δὲ καὶ ὁ τὰ ἔπη ποιήσας ἃ Οἰδιπόδια ὀνομάζουσι (‘Maar uit Euryganea, de dochter van Hyperphas, waren vier kinderen geboren. Dit maakt ook de dichter van het epos dat ze de *Oedipodea* noemen duidelijk’).

Epimenides, FGrH 457 F 13).<sup>14</sup> Bij Aeschylus en Sophocles zijn dit de kinderen uit het huwelijk met zijn moeder geworden (Aeschylus Sept. 926),<sup>15</sup> een feit dat inderdaad algemeen geaccepteerd is door de meeste auteurs na de Attische tragici.<sup>16</sup> Dit geldt ook voor de ballingschap van Oedipus na zijn verblinding en de dood van Jocaste, zoals bij Sophocles te lezen is (*Oedipus Coloneus*). Homerus kent een waarschijnlijk oudere versie waarin Oedipus ook na de ontdekking van de waarheid in Thebe blijft regeren (Od. 11. 271-280; vgl. Il. 23.679-680). Sophocles' versie lijkt de latere standaardversie te zijn geworden.<sup>17</sup>

Maar absoluut dominant was Sophocles' versie van het verhaal zeker niet. Zo zijn er vaasschilderingen uit het Zuid-Italië van de vierde eeuw voor Christus bekend met afwijkende versies van het verhaal<sup>18</sup> en zijn er verschillende variaties van het Oedipusverhaal te lezen bij schrijvers ná Sophocles (Euripides' *Phoenissae*, Hyginus, Apollodorus, de scholiasten op de tragici e.a.).<sup>19</sup> Deze schrijvers na de tijd van Sophocles laten zien dat op vele punten in het verhaal andere versies mogelijk zijn. De mythe zoals die in OR wordt verteld lijkt vaak slechts een optie te zijn.<sup>20</sup>

Dit wordt al duidelijk door een oppervlakkige vergelijking van de *Phoenissae* van Euripides met OR. De *Phoenissae*, de *Fenicische vrouwen*, beschrijft hoe na Oedipus' ontdekking van de gruwelijke waarheid zijn zonen Eteocles en Polynices ruzie maken om de troon van Thebe. Jocaste komt tussenbeide, maar slaagt er niet in om te verhinderen dat zij elkaar doden. Jocaste pleegt dan pas zelfmoord en Oedipus gaat met zijn dochter Antigone in ballingschap. Herhaaldelijk wordt er in het stuk gesproken over het verhaal van Oedipus. OR is twintig jaar ouder dan Euripides' tragedie (resp. ca. 429 en ca. 408) en hoewel Euripides OR zeker gekend moet hebben, wijkt de *Phoenissae* desondanks op een aanzienlijk aantal plaatsen af.

Er zijn vele voorbeelden te geven van versies die anders zijn dan OR.<sup>21</sup> De afwijkingen in Euripides' tragedies laten zien dat de versie van het verhaal die OR geeft aanvankelijk niet canoniek was. Er bestond een keur aan variaties binnen de grondstructuur van de mythe waaruit dichters rijkelijk konden putten, wat zij ook deden.

---

<sup>14</sup> Misschien ook Hom. Od.11.274 (*ἄφαρ*: 'meteen'. zie Hard 2004: 311).

<sup>15</sup> Opvallend is dat r. 928-929 de enige keer is dat in deze tragedie expliciet wordt vermeld dat Eteocles en Polynices de zonen zijn van Oedipus en zijn moeder, terwijl juist deze regels behoren tot het gedeelte dat door moderne wetenschappers wordt gezien als een latere toevoeging onder invloed van de succesvolle tragedies van Sophocles.

<sup>16</sup> Pausanias (9.5.11) is een dissident.

<sup>17</sup> Deze versie stemt overeen met bijv. Apollod. 3.5.8 en Hyg. Fab. 67.

<sup>18</sup> Töchterle 1994: 11.

<sup>19</sup> Bijv. ook in de beeldende kunst komen andere versies voor: Pausanias onderbouwt zijn stelling dat Euryganea en niet Jocaste de moeder is van Eteocles en Polynices door te verwijzen naar de schilder Onasias (tweede helft van de vijfde eeuw), die een afbeelding schijnt te hebben gemaakt waarop Euryganea stond huilend over de dood van *haar* beide zonen (9.5.11). Zie noot 13 hierboven.

<sup>20</sup> Bijv. werd Oedipus te vondeling gelegd in het Cithaerongebirge of in een mandje in de zee? Was Polybus de koning van Corinthe of van Sicyon (stad ca. 20 km ten westen van Corinthe)? Werd Haemon, de zoon van Creon, wel of niet gedood door de Sphinx (die overigens bij Hes. Th. 326 een naam heeft: 'Phix')? Het is opmerkelijk dat de versies die Sophocles kiest, vaak niet de originele zijn (Hard 2004: 308).

<sup>21</sup> Edmunds 2006, Hard 2004 en Töchterle 1994 geven tal van concrete teksten.

## Sophocles en Seneca

Terug naar Seneca. Zijn tragedie lijkt op het eerste gezicht sterk beïnvloed door OR. Als de beide tragedies naast elkaar worden gezet, zoals in het overzicht dat Miller (1907: 455-459) geeft, valt op dat Seneca de plot van OR volgt. Beide tragedies beginnen op hetzelfde punt met de plaag, die niet is geattesteerd in de mythe vóór OR en dus heel goed Sophocles' eigen innovatie kan zijn.<sup>22</sup> Verdere voorbeelden van overeenstemming zijn bijvoorbeeld het zenden van Creon naar het orakel van Delphi (OR 78ff; SO 202ff) de orakelspreuk (OR 95ff; SO 217ff), de vervloeking van de dader en de daarmee gepaard gaande dramatische ironie (OR 216-275; SO 247) en de achterdocht van Oedipus jegens Creon en Tiresias (OR akte i en ii; SO 668-708). De plot werkt in beide tragedies op nagenoeg dezelfde wijze toe naar de *anagnorisis*: de dienaar van Laius, de Corinthische herder en het litteken in Oedipus' voet bewijzen zijn Thebaanse afkomst.<sup>23</sup> Verder doen vooral de derde en de vierde akte, waarin dialogen worden gevoerd tussen Oedipus, Jocaste, de dienaar van Laius en Phorbas sterk denken aan OR.<sup>24</sup> Maar Seneca's *Oedipus* beschouwen als een vertaling of een herschrijving van OR is m.i. een te snelle conclusie.

Hoewel de plot zeer sterk lijkt op OR, geldt dat namelijk niet voor de invulling ervan. Geen enkele scène kan één-op-één worden gelegd met de *Oedipus* van Sophocles. Al de genoemde voorbeelden vallen op verschillende plaatsen binnen het verhaal en zijn nooit hetzelfde in lengte of inhoud. Ook de vierde akte, 'the most Sophoclean' van alle,<sup>25</sup> verschilt in absolute zin van de derde akte in OR: Jocaste offert niet bij Seneca, Oedipus is al vanaf het begin aanwezig op het toneel, Polybus is bij Seneca in zijn slaap overleden, in OR door een ziekte, bij Seneca onderbreekt de *senex Chorinthius* de dialoog tussen Oedipus en Jocaste en stelt zo de ontdekking uit. De bode behoudt zijn dubbele rol als bode en degene die Oedipus uit handen van Phorbas heeft ontvangen, maar Phorbas treedt bij Seneca niet langer meer op als ooggetuige van de moord op Laius. Natuurlijk kunnen dat bewuste afwijkingen zijn van OR, die Seneca waarschijnlijk heeft gelezen,<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Boyle 2011: lii-liii. Omdat OR rond 429 werd opgevoerd, is vaak gedacht dat Sophocles het motief van de plaag gebaseerd heeft op de grote pest van Athene tussen 430 en 426 (Edwards 2006: 44). Aan de andere kant komt bij Homerus al het motief epidemie-als-gevolg-van-een-boze-god voor (Il. 1.9ff). Hyginus vermeldt het motief in zijn versie van de Oedipusmythe. Misschien deed hij dat onder invloed van Sophocles, maar desondanks wijkt Hyginus in *fabula* 66 en 67 op vele punten af van OR. De versie die OR geeft was voor hem dus lang niet altijd een absolute autoriteit.

<sup>23</sup> Hoewel een dergelijke opbouw naar de herkenning toe typisch is voor tragedie (Aristot. Poët. 52a22-52b8) en de herder en de dienaar van Laius niet voorkomen in de literatuur vóór Sophocles, zijn deze personages geen innovaties van Sophocles die hij puur omwille van de plotontwikkeling heeft bedacht. Er is namelijk een vaas bekend uit ca. 450 van de Achilleschilder waarop een man met *petasos* de kleine Oedipus draagt. De man heet Euphorbus (vgl. de naam die Seneca hem geeft: 'Phorbas'). Aan de andere kant staat nog een man, die misschien de Corinthiër moet voorstellen (Gantz 1996: 492). Dat Seneca Sophocles hier navolgt lijkt een bewuste keuze. Er waren namelijk meerdere versies van het te vondeling leggen van Oedipus en de *anagnorisis* in omloop (zoals Hyg. Fab. 66 en 67).

<sup>24</sup> Dingel (1985: 1077) spreekt zelfs van een – weliswaar vrije – vertaling.

<sup>25</sup> Boyle 2011: 288.

<sup>26</sup> Tegenwoordig is men het erover eens dat Seneca en de meer ontwikkelden van zijn tijdgenoten een grondige kennis hadden van de oude Griekse literatuur (Boyle 1994: 18; Dressler 2012: 508), een gedachte die ondersteund lijkt te worden door woorden van Romeinse schrijvers uit de eerste eeuw na Christus



maar zoals hierboven duidelijk is geworden, OR was bij lange na niet de enige circulerende versie van de Oedipusmythe.

Seneca heeft voor zijn *Oedipus* namelijk ook duidelijk gebruikt gemaakt van andere versies van de mythe.<sup>27</sup> De opening van zijn tragedie toont bijvoorbeeld invloeden van Euripides' *Phoenissae* (aanspreken van de zon/Apollo). De zelfmoord van Jocaste *door middel van een zwaard* komt ook voor bij Euripides, hetzij op een ander moment in het verhaal (Phoen. 1455-1459). In ieder geval sluit Seneca zich aan bij een bestaande versie.<sup>28</sup> Creon die na zijn woordenwisseling wordt opgesloten in een *saxeo specu* (707) lijkt op Antigone die na haar dialoog met ironisch genoeg Creon ook in een stenen gevangenis wordt gestopt (Soph. Ant. 774).

Ook de invloed van de Hellenistische en Romeinse tragedie en literatuur op Seneca kan verklaren waarom zijn tragedie op sommige punten afwijkt van OR. De auteurs uit de perioden vóór Seneca hebben ook bijgedragen aan het vormgeven van de grondstructuur van de mythe. Hoewel er uit de Hellenistische tijd geen tragedies zijn overgeleverd, heeft Tarrant (1978) laten zien dat punten waarop Seneca in zijn dramatische techniek afwijkt van de vijfde-eeuwse tragici wel vóórkomen in de Nieuwe Komedie, zoals de vijf-aktenstructuur, monologen en de functie van het koor puur om episoden van elkaar te onderscheiden. Het is dus heel goed mogelijk dat de Hellenistische tragedies ook inhoudelijk op de een of andere manier invloed hebben uitgeoefend op Seneca.

In hoeverre de tragedie uit de Romeins-Republikeinse tijd bepalend is geweest voor Seneca is moeilijk te zeggen. Seneca stond in een lange Romeinse traditie van tragedieschrijvers, die begon met Livius Andronicus in ca. 240 en wat betreft het literaire hoogtepunt eindigde met de dood van Accius omstreeks 86. Na diens dood verschenen er minder nieuwe tragedies en werden de grote stukken van Andronicus, Naevius, Ennius, Pacuvius en Accius heropgevoerd.<sup>29</sup> De Republikeinse tragedie behandelde onderwerpen die al bekend waren uit de Klassieke en Hellenistische tragedie, maar kende ook een geheel eigen subgenre, de *fabula praetexta*, met onderwerpen uit de Romeinse historie. In zijn proza laat Seneca zien geen hoge dunk te hebben van Ennius (Gell. Aul. 12.2.1), maar dit hoeft natuurlijk niet uit te sluiten dat de Republikeinse tragedie van belang is geweest voor zijn tragedies. Er zijn bijvoorbeeld verschillende archaïsmen te vinden in de *Oedipus* die ook voorkomen in de fragmenten van de Republikeinse tragici (Bijv. vv. 249, 294),<sup>30</sup> hoewel er geen Oedipustragedies bekend zijn uit de Republikeinse periode.

Bovendien zijn er in Seneca's tragedie wel tal van typisch Romeinse elementen aan te

---

(Quintilianus Inst. Orat. 10.1.67; Statius Silvae 5.3). Statius laat zien dat hij de Griekse literatuur kent en noemt enkele beroemde namen (150-60), maar geen enkele van een tragische dichter – afgezien van Lycophron.

<sup>27</sup> In de 400 jaar tussen Sophocles en Seneca zijn er uit de vijfde en de vierde eeuw alleen al zeven tragici (nl. Achaeus, Diogenes de Cynicus, Meletus, Nichomachus, Philocles, Theodectes, Xenocles) die een Oedipus hebben geschreven. Op enkele fragmenten na is er echter niets van deze tragedies overgeleverd.

<sup>28</sup> Een beker uit de derde of tweede eeuw toont Jocaste die zich een zwaard in de borst steekt (Töchterle 1994: 628).

<sup>29</sup> Trinacty 2007: 4.

<sup>30</sup> Töchterle 1994: 25.

wijzen, hoewel het verhaal zich afspeelt in een Griekse context. Zo gebruikt Seneca woorden uit een Romeinse sfeer, zoals *penates* (23), *manes* (127) en *lares* (258) en zet hij typisch Romeinse elementen in (het beste voorbeeld is het *extispicium* uit de tweede akte).

In ieder geval is men er tegenwoordig over eens dat de Augusteïsche dichters van grote invloed zijn geweest op de stof, taal en techniek van Seneca. Dit is al te zien aan het metrum<sup>31</sup> en de manier waarop Vergilius en Ovidius dezelfde mythen behandelen.<sup>32</sup> In dit opzicht is het spijtig dat de *Medea* van Ovidius en de *Thyestes* van Varius niet zijn overgeleverd, twee tragedies die hoog werden aangeslagen door tijdgenoten (Tac. Dial. 12,6; Quint. Inst. Orat. 10.1.98; 3.85).

Maar niet alleen de invulling en details van de plot verschillen van OR, ook hoe Seneca de plot weergeeft is opmerkelijk anders, ondanks de overeenkomsten op het eerste gezicht. Een van de opvallendste verschillen tussen OR en Seneca's tragedie is de ontwikkeling van de plot. Sophocles' tragedie draait om Oedipus' ontdekking van zijn eigen identiteit en de *peripeteia* van zijn gelukkige toestand als koning en redder van Thebe naar een van ongeluk. Aanvankelijk wijst niets erop dat Oedipus uiteindelijk ten onder zal gaan. Sophocles' tragedie kent een langzame opbouw, waarin geleidelijk aan achtereenvolgens duidelijk wordt dat Oedipus de moordenaar van zijn vader is en getrouwd is met zijn moeder.<sup>33</sup> In de Proloog is er nog geen vuiltje aan de lucht voor Oedipus – figuurlijk gesproken, want de pestplaaig die zich door de lucht verspreidt is een eerste indicatie dat er iets grondigs mis is in Thebe. Maar niets wijst erop dat *Oedipus* de schuldige is. Zelfs niet nadat Creon het orakel van Apollo heeft overgebracht, zodat Oedipus vol vertrouwen kan uitroepen dat hij de dader zal gaan opsporen (132-136). In akte ii, iii en iv ontwikkelen de gebeurtenissen zich en leiden noodzakelijk tot de grote climax in akte v, waarin alle puzzelstukjes op hun plaats vallen. Langzaam komt Oedipus in 216-462 en 512-862 erachter dat hij de schuldige is. Door in de vierde akte het wachten op de herder in te lassen, creëert Sophocles extra dramatische suspensie.

Opvallend genoeg is het Seneca's tragedie veel minder te doen om die langzame opbouw. De vierde akte van Seneca's *Oedipus* heeft wat betreft dramatische ontwikkeling dezelfde inhoud als bij Sophocles akte ii, iii én iv. De tragedie van Seneca verliest hierdoor veel van het dramatische effect van de *peripeteia*.

Dit verlies is ook zichtbaar in het verschil in karakters van beide hoofdpersonen. De Oedipus van Sophocles komt aanvankelijk zelfverzekerd over en is zich van geen kwaad bewust. Juist daarom leidt zijn *anagnorisis* tot een enorme *peripeteia* van geluk naar ongeluk. Seneca's Oedipus is al angstig vanaf het begin van de tragedie en lijkt een soort voorgevoel te hebben voor het naderende onheil.<sup>34</sup> Seneca lijkt niet zijn best te doen om 'de spanning erin te houden'. Seneca's *Oedipus* is dan ook vaak beschouwd als een minder

---

<sup>31</sup> Töchterle 1994: 26.

<sup>32</sup> Boyle 1994, Tarrant 1975, Tarrant 1985.

<sup>33</sup> Freud vat het zo samen: 'Das Werk des attischen Dichter stellt dar, wie die längst vergangene Tat des Ödipus durch eine kunstvoll verzögerte und durch immer neue Anzeichen angefachte Untersuchung allmählich enthüllt wird' (Freud 1917: 345).

<sup>34</sup> Bijv. Oed. 28-36.

goede tragedie dan die van Sophocles, juist vanwege dit gebrek aan dramatische opbouw.

Ondanks de overeenkomsten is het duidelijk dat Seneca niet slaafs Sophocles heeft nagevolgd, maar dat zijn tragedie op verschillende punten afwijkt.

In de volgende hoofdstukken wil ik ingaan op één belangrijk verschil, namelijk dat gebrek aan dramatische opbouw in Seneca's *Oedipus*. Dit gebrek wordt veroorzaakt doordat Seneca's tragedie niet werkt volgens de regels van een 'goede tragedie' (zoals Aristoteles die beschrijft in zijn *Poëtica* 1452a12-28). Seneca heeft een ander soort tragedie geschreven, waarin woorden een grote rol spelen, met name door intertekstualiteit met de Augusteïsche dichters. In het volgende hoofdstuk zal daarom gekeken worden naar de literaire context van Seneca's tijd en zijn intertekstualiteit met deze grote voorgangers uit de tijd van keizer Augustus.

## II

*Parata verba invenit*<sup>35</sup>

### 2.1 Neronische Renaissance

Rome kende een lange traditie van tragedieschrijvers. Livius Andronicus was de eerste en met hem begon een bloeitijd van de Romeinse tragedie. De Republikeinse tragedie gebruikte oude stof: Griekse mythologische verhalen die in de Klassiek-Griekse en Hellenistische tijd al op het toneel waren gebracht. Hoewel de tragedieschrijvers van de Republiek teruggrepen op deze Griekse modellen, waren hun tragedies zeker geen kopieën:

‘[Roman dramatists] tried, in a general way, to render their originals faithfully; but their native genius and their instinctive knowledge of popular taste compelled them to infuse a Roman flavour into everything they wrote.’<sup>36</sup>

Dit is te zien in de weinige fragmenten die van de Republikeinse tragediedichters over zijn. Ondanks de neiging van deze tragici om dicht bij hun Griekse modellen te blijven hadden ze bijvoorbeeld een voorkeur voor de typisch Romeinse alliteratie.<sup>37</sup> Bovendien tonen ze bij tijd en wijle een hoge mate van zelfbewustzijn, innovatie en onafhankelijkheid,<sup>38</sup> bij uitstek te zien aan het eigen tragisch subgenre dat zij hadden, de *fabula praetexta*. Toch bleven de Republikeinse tragediedichters over het algemeen staan in de lijn van hun Klassieke en Hellenistische voorgangers.<sup>39</sup>

Seneca staat met zijn tragediestof aan de ene kant in de traditie van zijn Republikeinse en Griekse voorgangers, aan de andere kant wijkt hij van hen af door zijn geheel eigen verwerking van de stof, zijn stijl en vooral zijn gebruik van retoriek en intertekstualiteit.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> *Praeterea condicio optima est ultimi; parata verba invenit, quae aliter instructa novam faciem habent*. ‘De positie van de laatste [dichter] is de beste: hij vindt kant-en-klare woorden, die op een andere manier geordend een nieuw uiterlijk hebben.’ Seneca spoort in *Epistulae Morales ad Lucilium* 79.6 Lucilius aan om een gedicht over de Etna te schrijven, hoewel Virgilius en Ovidius dat al gedaan hebben. Lucilius hoeft immers alleen maar de woorden van Vergilius en Ovidius op een andere manier op te schrijven.

<sup>36</sup> Trinacty 2007:4 citeert Beare 1951: *Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, p. 25.

<sup>37</sup> Trinacty 2007: 4.

<sup>38</sup> Een goed voorbeeld is de proloog (1-8) van Ennius’ *Medea*, die een Latijnse weergave is van Euripides’ *Medea* 1-5. Hoewel Ennius Euripides nauwgezet volgt, past hij de zogeheten *oppositio in imitando* toe. Euripides’ *Medea* beklagt dat de Argo ooit het land Colchis heeft bereikt. Ze vat de reis van het schip in drie stappen samen: de ontsnapping aan de Symplegaden (2), het vellen van de pijnbomen waarmee het schip is gebouwd (3-4) en het moment dat de roeiers het schip vulden (4-5). Ennius heeft opgemerkt dat de eerste stap chronologisch gezien achter de tweede en de derde stap hoort en plaats deze ook als eerste in zijn Latijnse weergave (zie Thomas 1986: 182).

<sup>39</sup> Althans, volgens Trinacty 2007: 4: ‘[The dramatists of the Roman Republic] exhibit...a fascination with locating themselves in the Hellenistic tradition’. Het is hoe dan ook lastig om generaliserende conclusies te trekken op basis van enkel fragmenten. Feit blijft wel dat bijvoorbeeld de opening van Ennius’ *Medea* duidelijk terugverwijst naar Euripides’ *Medea* (zie voetnoot 38), maar dat de opening van de *Medea* van Seneca in niets lijkt op de proloog van Ennius of Euripides.

<sup>40</sup> Trinacty 2007: 4.

Zijn stukken bevatten lange passages retorisch vuurwerk, die van die aard niet terug te vinden zijn in de Griekse of Republikeinse tragedies.<sup>41</sup>

Wat de Griekse dichters waren voor de tragedieschrijvers in de Republikeinse tijd, waren de dichters uit het Augusteïsche tijdperk voor Seneca. Seneca's tragedies zijn doorgelicht met toespelingen op Vergilius, Ovidius en Horatius, zoals velen hebben opgemerkt.<sup>42</sup>

Deze manier van poëzie schrijven past goed binnen de context van de zogeheten *Neronische Renaissance*. Onder het bewind van keizer Nero (54-68) kwam er een grote opbloei van literatuur die sterk teruggreep op de auteurs ten tijde van keizer Augustus. Nero gaf het voorbeeld door in navolging van Augustus Apollo als zijn patroongod te kiezen: de god van muziek en poëzie.<sup>43</sup> Dichters wezen in hun werken bewust terug naar hun Augusteïsche voorgangers (vooral Vergilius, Ovidius en Horatius), door *imitatio* of *aemulatio*. Ook de invloed van de retoricasholen deed zich gelden: naar de smaak van de tijd is de Neronische literatuur vol met geleerde vondsten en, wat Trinacty noemt, een 'almost baroque sensibility'.<sup>44</sup>

Op dezelfde manier tonen Seneca's tragedies ook voorkeur voor bombastisch taalgebruik, focus op de taal zelf en een sterke band met de Augusteïsche dichters. In het vervolg van deze scriptie zal worden gekeken naar die intertekstuele relaties van Seneca's *Oedipus* met voorgaande dichtwerken uit de tijd van Augustus.

## 2.2 Intertekstualiteit

Over intertekstualiteit binnen Seneca's tragedies is van oudsher al veel geschreven. Zoals in het vorige hoofdstuk is gezegd, richtte het onderzoek zich wat betreft intertekstualiteit traditioneel vooral op de relatie tussen Seneca en de Attische tragediedichters Aeschylus, Sophocles en Euripides. Toch is al relatief vroeg Seneca's afhankelijkheid van de Augusteïsche dichters opgemerkt. Zo geeft Ter Haar Romeny in zijn dissertatie van 1887 een overzicht van Vergiliusverwijzingen in Seneca's tragedies.<sup>45</sup> Maar pas met Tarrant en anderen in de jaren tachtig van de vorige eeuw kwam het idee op dat Seneca wellicht niet zomaar verwijst, maar dat de tekst waaraan hij refereert iets kan zeggen over hoe Seneca zelf die tekst en de passage waaruit hij die tekst overneemt interpreteert. Tarrant 1985 sprak in de inleiding op zijn commentaar op de *Thyestes* de verwachting uit dat de relatie tussen Seneca en de Augusteïsche dichters het grootste nieuwe onderzoeksgebied zou

---

<sup>41</sup> In de *Oedipus* bijvoorbeeld de openingsrede (1-81). Boyle 1997: 18 zegt over de redevoeringen in de tragedies van Seneca: '...all the force of Senecan bombast, a deluge of balanced cadences and clauses, alliterated consonants, sonal and syntactic repetition, violent imagery, portentous diction, uniting with a 'steady rhythmic punch' and an architected crescendo structure, which climaxes in pith and epigram, to overwhelm the audience with verbal power'.

<sup>42</sup> Vergilius: zie Putnam 1995; Schiesaro 1992. Ovidius: Jakobi 1988. Horatius is minder uitgebreid bestudeerd, maar Boyle 2011 en Töchterle 1994 wijzen herhaaldelijk op intertekstualiteit van de *Oedipus* met Horatius' *Oden*.

<sup>43</sup> Mayer 2005 : 67.

<sup>44</sup> Trinacty 2007: 6.

<sup>45</sup> Ter Haar Romeny 1887.

worden binnen de studie naar de tragedies van Seneca,<sup>46</sup> iets waarin hij gelijk kreeg en waarin hij zelf al het voortouw had genomen, in zijn artikel *Senecan Drama and its Antecedents* uit 1978. Hierin liet hij zien dat de dichters onder keizer Augustus Seneca beïnvloed hebben wat betreft dramaturgie, stijl en inhoud.<sup>47</sup>

Seneca gebruikte volgens sommige onderzoekers verwijzingen naar Vergilius in zijn tragedies zoals hij dat deed in zijn proza: als een stoïsche lezer van Vergilius;<sup>48</sup> voor anderen waren deze allusies dubbelzinnig en verwezen ze naar de politieke situatie van Seneca's tijd.<sup>49</sup> Voor weer anderen waren de verwijzingen puur literair of gaf Seneca daarmee blijk van zijn geleerdheid.<sup>50</sup>

Verwijzingen naar Ovidius in Seneca's tragedies werden door Jakobi (1988) opgespoord. Per tragedie van Seneca laat hij zien welke passages geënt zijn op een van Ovidius' werken. Van zijn werk hebben vooral commentatoren op Seneca geprofiteerd, maar wat Jakobi zo nu en dan óók doet is een verklaring geven *waarom* Seneca hier juist naar die passage van Ovidius verwijst.

Intertekstualiteit van grotere gemeenschappelijke thema's tussen Seneca en voornamelijk Vergilius - zoals *furor*, *dolor*, *ira* - zijn de laatste twintig jaar ook vaak onderwerp van studies geweest. Bijvoorbeeld door Putnam (1995), die een hoofdstuk van zijn boek wijdt aan Seneca's reactie op de manier waarop Vergilius emoties beschrijft in het laatste boek van de *Aeneïs*. Recenter is het proefschrift van Timothy Hanford (2014), die laat zien hoe de thema's van *herbaling van het verleden*, *het portret van de winnaar* en *schuld* in de *Aeneïs* Seneca's *Troades*, *Agamemnon* en *Medea* hebben beïnvloed.

Dit onderzoek naar intertekstualiteit in Seneca's tragedies heeft twee dingen gemeen. Allereerst heeft het zich niet of nauwelijks beziggehouden met de *Oedipus*. Favoriet waren in ieder geval de tragedies waarvan de stof ook gebruikt is voor de *Aeneïs*, zoals de *Troïades*, of die dezelfde stof hebben als ook Ovidius in een van zijn werken heeft behandeld, zoals de *Medea*. Dit is te begrijpen, omdat het zo heel duidelijk en gemakkelijk aantoonbaar is dat Seneca Ovidius en Vergilius als model heeft gebruikt. De *Phaedra* en *Thyestes* zijn ook veel onderzocht, maar vooral op specifieke passages.<sup>51</sup>

Ten tweede hield het onderzoek zich minder bezig met de *betekenis* van Seneca's verwijzingen naar andere auteurs. Dat hij verwijst naar bijvoorbeeld Ovidius is duidelijk. Maar waarom verwijst hij juist in deze context naar die passage en is de context van de passage bij Ovidius van belang voor de betekenis van Seneca's tragedie?

Iemand die heeft laten zien dat de context waaruit een intertekst is gekozen zeker van belang kan zijn in Romeinse poëzie is Richard F. Thomas. In twee artikelen toonde hij

---

<sup>46</sup> Tarrant 1985. In zijn commentaar op de *Thyestes* geeft Tarrant een vaak geciteerd voorbeeld van de beschrijving van Pelops' paleis dat sterke overeenkomsten vertoont met het paleis van Nero.

<sup>47</sup> Tarrant 1978.

<sup>48</sup> Bijv. Staley 2000.

<sup>49</sup> Bijv. Schiesaro 1992.

<sup>50</sup> Bijv. Mayer 1990.

<sup>51</sup> Bijvoorbeeld de beroemde maaltijdscène in de vijfde akte van de *Thyestes*, waarin Thyestes zonder het te weten zijn kinderen krijgt voorgeschoteld. In deze scène zijn een groot aantal echo's te vinden van het verhaal van *Procne* en *Tereus* uit Ov. Met. 6.424-674.

aan dat Catullus in *Carmen* 64 en Vergilius in zijn *Georgica* naar literaire voorgangers verwijzen en juist daarmee een extra dimensie geven aan de betekenis van hun eigen tekst.<sup>52</sup> De twee dichters kunnen op die manier uitdrukking geven aan hun poëtische idealen en tonen dat zij zichzelf zien als Callimacheïsche en Neoterische dichters.

Christopher V. Trinacty heeft dit idee doorgetrokken naar de tragedies van Seneca, vooral in zijn dissertatie en zijn recent verschenen boek: *Senecan Tragedy and the Reception of Augustan Poetry*.<sup>53</sup> Terwijl hij in zijn artikelen en zijn dissertatie nog slechts enkele tragedies onder de loep nam, beslaat zijn boek alle tragedies –hoewel selectief – en daarmee ook de *Oedipus*. Voor hem zijn allusies in Seneca's tragedies niet slechts literaire verfraaiingen, maar dienen ze ook een doel binnen de tragedie:

'Seneca's tragedies reveal the poet's close reading of his predecessors and his desire to utilize their accounts in order to flesh out his characters, themes, and dramatic plot (...) Because of their strong influence on setting the "standards" for all subsequent Latin poetry, the Augustan poets are those with whom Seneca continually engages in formulating his dramatic poetry.'<sup>54</sup>

En verderop, met een citaat van Barchiesi:

'The relation that joins a text to a model involves the interpretation not of one text but of two. Both these interpretations are ever on trial, in process, and continually influencing one another. The new text rereads its model, while the model in turn influences the reading of the new text – indeed when recognized, it often has the power to do so.'<sup>55</sup>

Trinacty laat zien dat verwijzingen naar voorgangers of zelfs genres in de tragedies voor de toeschouwer die ze herkent een diepere betekenis geven aan de gebeurtenis waarin ze voorkomen. Passages en woorden krijgen een extra connotatie door intertekstualiteit met voorgangers –maar ook door intertekstualiteit *tussen* Seneca's tragedies en intertekstualiteit binnen één tragedie.<sup>56</sup> Volgens hem interpreteert Oedipus als een 'flawed reader' de

---

<sup>52</sup> Thomas 1982, 1986.

<sup>53</sup> Trinacty 2007, 2014.

<sup>54</sup> Trinacty 2014: 16.

<sup>55</sup> Trinacty 2014: 17.

<sup>56</sup> Hoewel er in deze scriptie niet verder op in wordt gegaan, is intratekstualiteit evenals intertekstualiteit een belangrijk element van Seneca's tragedie. Een belangrijk artikel hierover is Mastronarde 1970, die goed laat zien dat het eigenlijk niet juist is om van een ontdekking van de waarheid te spreken in Seneca's *Oedipus*, wat juist een zo grote rol speelt in OR. Er zijn tal van woorden die een ironisch effect creëren doordat ze dubbelzinnig zijn en niet door Oedipus, maar wel door het publiek worden opgepakt. Een goed voorbeeld is dat Oedipus zichzelf in zijn proloog *profugus* 'voortvluchtig' (23, 80), *hospes* 'vreemdeling' (23, 80) en *nocens* 'schuldig' (36) noemt. Met precies dezelfde woorden omschrijft het Orakel van Delphi degene die de oorzaak is van de plaag. Dit is de eerste keer dat deze woorden weer terugkomen nadat Oedipus ze heeft gebruikt. Oedipus heeft dit niet door, maar het (ideale) publiek wel. Later zal Oedipus ze weer gebruiken, maar dan wanneer hij beseft wat hij gedaan heeft. *Profugus* en *hospes* slaan dan op zijn ballingschap (*nocens*: 1044-1045, *profuge*: 1051). Boyle 2011: 174 zegt niet verrast te zijn dat Oedipus het orakel van Apollo niet kan interpreteren. Maar toch, gezien het literaire spel met sleutelwoorden in deze

aanwijzingen van het *extispicium* verkeerdt, net zoals de intertekstuele aanwijzingen in de scène van de necromantie.<sup>57</sup>

Een onderzoek naar intertekstualiteit en specifiek naar intertekstualiteit in de *Oedipus* kent wat problemen. Hoe kunnen we weten of een toespeling ook door de toeschouwer werd opgepikt of zelfs door Seneca is bedoeld? Iedere andere tekst zou ook begrepen kunnen worden door lezers/luisteraars of hen hebben kunnen aanspreken zonder dat zij eventuele intertekstualiteit op hebben gemerkt. Vergilius' *Aeneïs* is een spannend en mooi verhaal ook zonder dat de vele toespelingen op Homerus worden ontdekt. De interteksten zijn als het ware een extra toevoeging dat alleen door het meer geleerde publiek wordt opgepikt. Toch ligt het bij Seneca's tragedies anders. Zijn tragedies moeten het niet hebben van hun dramatische opbouw. Zoals eerder gezegd, vermindert Seneca het dramatische effect van zijn tragedie ten opzichte van OR door de langzame opbouw van die laatste tragedie niet na te volgen, maar in slechts een enkele scène een belangrijk deel van de plot te laten afspelen. Zoals in het volgende hoofdstuk zal blijken, compenseert Seneca dat gebrek aan een sterk plot met een sterke dramatische ironie, die voor een deel wordt gecreëerd door intertekstualiteit. Gezien de vele intertekstuele taal in al zijn tragedies, kan er vanuit gegaan worden dat Seneca een intertekst altijd heeft bedoeld.<sup>58</sup> Daarbij waren schrijvers als Vergilius algemeen bekend in deze tijd en schreef Seneca omstreeks de Neronische Renaissance, waarover boven meer is gezegd. We kunnen wel veronderstellen dat Seneca ten minste een redelijke belezenheid van zijn publiek verwachtte.

Een ander probleem is dat het verhaal van *Oedipus* buiten OR geen bekende voorgangers heeft. Het publiek van bijvoorbeeld de tragedie *Medea* kende Medea al van Ovidius en heeft daarom een bepaald *verwachtingspatroon* van haar. Seneca kan daarop inspelen door juist daar tegenin te gaan. Bepaalde verwachte eigenschappen of daden van haar zijn *ongemarkeerd*, om maar een taalkundige term te gebruiken. Wanneer zij iets doet wat zij traditioneel niet hoort te doen of is zoals zij niet hoort te zijn, dan valt dat op en is die daad of eigenschap *gemarkeerd*. Maar in hoeverre het publiek OR als de standaard zag en hoeveel van de *Oedipus* van Seneca daarom gemarkeerd is, valt onmogelijk te zeggen. Zo bleek uit hoofdstuk I dat er meerdere versies in de omloop waren. M.i. verwacht Seneca niet dat zijn publiek OR kent, omdat hij in zijn tragedie niet specifiek genoeg tegen de versie van OR ingaat: zijn *Oedipus* is dezelfde stof, maar op zijn manier verteld.<sup>59</sup>

---

tragedie (nog vele meer dan bovengenoemde voorbeeld) had de 'grote raadseloplosser' (Seneca *Oedipus* 101-102; OR 397-398) het zeker wel kunnen weten. Het publiek begrijpt het in ieder geval wel. Voor meer voorbeelden van dit interne woordspel dat Seneca met zijn publiek speelt, verwijs ik naar het zojuist genoemde artikel van Mastronarde 1970.

<sup>57</sup> Trinacty 2014: 215: 'Oedipus doubles for the external reader as he attempts to scrutinize the signs around him, including the narrative of Creon, for clues as to the plague's origin and his own guilt.'

<sup>58</sup> Trinacty 2014: 17 en Fantham 1982: 21 denken dat ook.

<sup>59</sup> Seneca's *Oedipus* lijkt te veel *niet* op de OR om ermee in debat te gaan. De *Oedipus* is continu net anders dan de OR en zou dus, als OR de standaard is, te veel gemarkeerd zijn om nog effect te hebben. Uiteraard is daarmee niet gezegd dat OR onbekend was in Seneca's tijd, maar dat van het publiek niet dezelfde kennis van de Sophocles' tragedie wordt verwacht als van de Augusteïsche literatuur.



Hoe dan ook gebruikt Seneca wél zijn Augusteïsche voorgangers. De *Oedipus* is weinig onderwerp van studie geweest naar intertekstualiteit. Alleen Trinacty (2014) haalt er bepaalde passages uit. In het vervolg zal ik aan de hand van bepaalde passages proberen te laten zien hoe Seneca intertekstualiteit gebruikt in de *Oedipus*. Allereerst kiest Seneca een intertekst nooit zonder reden: het past op de een of andere manier bij de context van de tragedie. Tegelijk zal ik proberen enkele redenen te geven *waarom* hij toespelingen gebruikt. Waarom wil hij dat zijn publiek op een bepaald moment denkt aan een bepaalde passage uit bijvoorbeeld de *Metamorphosen*?

### III

#### *Blind voor de waarheid*

Er is veel geschreven over de vraag of Oedipus in Sophocles' tragedie schuldig is of niet. Het Orakel voorspelde zijn lot en daar kon hij niets tegen doen. Aan de andere kant kende hij het orakel en doodde hij desondanks de eerste beste oude man die hij tegenkwam op de weg, om vervolgens ook nog te trouwen.

Maar de plot van Sophocles' tragedie draait misschien niet zozeer om deze schuldvraag, omdat bovenstaande zich allemaal vóór de tijd van de tragedie heeft afgespeeld. *Oedipus Rex* is toch vooral de man die het raadsel van de Sfinx oplost, maar vervolgens het raadsel van zijn eigen afkomst niet kan ontrafelen:

'A key theme [van OR] is knowledge and especially self-knowledge. The clear-eyed, commanding, intellectually impressive Oedipus of the beginning of the play does not know who he truly is and how he has acted toward his closest kin. The physically blinded Oedipus at the end, however, does know the truth about himself, and this truth paradoxically makes him a figure of awe and terrible grandeur.'<sup>60</sup>

Sophocles laat in het midden of Oedipus enige schuld heeft wat betreft zijn misdaden. Het koorlied na zijn ontdekking beklagt hem, maar beschuldigt hem niet (OR 1186-1221). Het enige dat hem kan worden verweten is dat hij geen geloof hecht aan de woorden van de ziener Tiresias.

Seneca is veel stelliger in zijn oordeel. Op verschillende plekken blijkt dat Oedipus zelf schuldig is aan de incest en de moord. Zo zegt Laius dat het vaderland niet door de toorn der goden, maar door een misdaad (*scelus*) wordt gegrepen (*patria, non ira deum / sed scelere raperis*, 630-631). Het einde van de tragedie is niet gewijd aan een meelijwekkende Oedipus die afscheid moet nemen van zijn dochters (OR) maar aan een Oedipus die zich bewust is van zijn eigen schuld (*bis parricida plusque quam timui nocens / matrem peremi. Scelere confecta est meo*, 1044-1045).<sup>61</sup>

Maar in Seneca's tragedie zijn incest en vadermoord niet de enige zonden waaraan Oedipus schuldig is. In het vorige hoofdstuk is al genoemd hoe ondanks tal van aanwijzingen en gelaagde woorden Oedipus de waarheid niet doorziet.<sup>62</sup> Seneca maakt zo nog sterker dan Sophocles een contrast tussen Oedipus de grote raadseloplosser en Oedipus die faalt om het raadsel van zijn eigen bestaan op te lossen. Bij Sophocles was er al sprake van dramatische ironie: het publiek weet wél wie Oedipus en Jocaste zijn. Seneca pakt dit thema op en werkt het nog verder uit: er gaapt in zijn tragedie een grote kloof tussen het wetende publiek en de niet-wetende Oedipus en de andere personages. In dit

---

<sup>60</sup> Roman and Roman (2010): 365-366.

<sup>61</sup> 'Tweemaal parricidepleger en meer schuldig dan ik vreesde heb ik / mijn moeder vermoord. Zij is gedood door mijn misdaad.'

<sup>62</sup> Zie voetnoot 56.

hoofdstuk zal er aan de hand van enkele markante voorbeelden geprobeerd worden te laten zien dat Seneca die kloof nog groter maakt door het inzetten van intertekstualiteit met de Augusteïsche dichters, waardoor er nuances en connotaties ontstaan die het publiek wel, maar Oedipus niet opmerkt. Seneca gebruikt het gegeven dat zijn publiek wel de Augusteïsche literatuur kent, maar de personages van de tragedie niet.

### 3.1 De tragiek van Oedipus

Oedipus' misdaden blijven niet zonder gevolg. Zowel bij OR als bij Seneca's *Oedipus* wordt de stad Thebe geteisterd door een verschrikkelijke plaag, die vele slachtoffers maakt. Zoals gezegd in het eerste hoofdstuk is het plaagelement niet geattesteerd vóór OR, maar vrijwel alle latere auteurs die schrijven over Oedipus nemen dit element over.

Zo ook Seneca. Zowel Oedipus (1-81) als het koor (110-201) vertellen gedetailleerd over de plaag en zijn gevolgen voor mens, dier en land. Wat ook Seneca's precieze reden is geweest om zoveel aandacht te geven aan de plaag (in vergelijking met Sophocles, die de plaag alleen noemt in de proloog),<sup>63</sup> opvallend is hoe hij de plaag beschrijft. In de schildering van de plaag is namelijk een groot aantal echo's te vinden van andere auteurs: Lucretius (DRN 6.1138-1286), Manilius (Astr. 1.880-1895), Catullus (C.11) en vooral Vergilius (Geo. 3.478-566) en Ovidius (Met. 7.523-613). Het oorspronkelijke model voor alle plaagbeschrijvingen in de lijn die loopt van Lucretius, Vergilius, Ovidius, Manilius en uiteindelijk naar Seneca was Thucydides, die in zijn geschiedwerk (Hist. 2.47-55) uitgebreid vertelt over de Grote Plaag van Athene (430-426). Elk van deze auteurs beschrijft een verschillende plaag in een verschillende context, maar laat door woord –en beeldreferenties zien zich bewust te zijn van zijn voorgangers. Seneca reageert met zijn beschrijving van de plaag in de *Oedipus* vooral op Vergilius en in het bijzonder op Ovidius. Soms zijn er wel reminiscenties van Lucretius te vinden, maar dat komt voornamelijk doordat Ovidius en Vergilius in hun teksten op hun beurt naar Lucretius verwijzen - maar er zijn uitzonderingen. Hieronder zullen twee voorbeelden van zulke intertekstualiteit worden besproken.

#### Aegina's plaag

In het zevende boek van de *Metamorfosen* vertelt Ovidius hoe Minos, de koning van Creta, zich voorbereidt om Athene aan te vallen om de dood van zijn zoon Androgeus te wreken. Athene zoekt hulp bij Aecus, de koning van Aegina, bij monde van Cephalus. Op de vraag van Cephalus waarom zovelen die hij bij zijn vorige bezoek had gezien er nu niet meer zijn, vertelt de koning over de plaag die de godin Juno naar het eiland had gezonden, en hoe hij, toen de plaag was uitgeraasd, Jupiter had gesmeekt of hij uit de mieren een nieuw volk voor hem wilde maken.

---

<sup>63</sup> Voor Seneca's Oedipus is de plaag de reden dat hij uit Thebe vertrekt, omdat hij op die manier de plaag met zich meeneemt en Thebe daarvan bevrijd wordt (1052-1061). De Oedipus in OR vertrekt daarentegen uit Thebe uit schaamte voor wat hij gedaan heeft (OR 1436-1437).

Aecus vertelt hoe de plaag begon bij de dieren, maar zich vervolgens op een verwoestende manier naar de mensen heeft uitgebreid:

*corpora missa neci nullis de more feruntur  
funeribus (neque enim capiebant funera portae):  
aut inhumata premunt terras aut dantur in altos  
indotata rogos, et iam reverentia nulla est,  
deque rogis pugnant alienisque ignibus ardent.  
qui lacrimant, desunt indeflectaque vagantur  
natorum virumque animae iuvenumque senumque,  
nec locus in tumulos, nec sufficit arbor in ignes.*

(Met. 7.606-613)

‘De dode lichamen werden niet volgens de gewoonte ten grave gedragen (de stadspoorten konden de uitvaarten immers niet aan): of ze lagen onbegraven op de grond of ze werden zonder ceremonie op hoge brandstapels gelegd, en er was toen geen enkel respect, maar ze vochten om de brandstapels en ze verbrandden die met andermans vuur. Om te huilen waren er geen over maar de geesten van zonen en mannen en jongeren en ouderen dwaalden onbeweend rond, niet was er voldoende ruimte voor de graven, niet voldoende hout voor de vuren.’

Gedeelten uit bovenstaande passage heeft Seneca hergebruikt om zijn beschrijving van de plaag weer te geven. Zo zijn de zeven poorten van Thebe net zoals die van Aecus’ stad niet voldoende voor de talloze uitvaarten:

*turbae tumulos petenti  
non satis septem patuere portae.*

(Oed. 129-130)

‘zeven poorten zijn niet wijd genoeg voor de menigte die op zoek is naar graven.’

Seneca parafraseert de zin uit de *Metamorphosen* – alleen het woord *portae* hebben beide teksten gemeenschappelijk – maar de toespeling is duidelijk herkenbaar. Seneca herschrijft Ovidius’ tekst en past die aan de context aan door de beroemde zeven poorten van Thebe te noemen,<sup>64</sup> maar overtreft tegelijk Ovidius in taal: Seneca zet voor deze beschrijving een driedubbele alliteratie in (*turbae tumulos, petenti patuere portae, satis septem*) in tegenstelling tot Ovidius met zijn eenvoudige zin.

Regel 609-610 is ook terug te vinden in deze tragedie. Oedipus vertelt hoe door de

---

<sup>64</sup> Boyle 2011: *ad loc.*

plaag die Thebe teistert alle eerbied verdwenen is en lijken met vuur van andermans brandstapels worden verbrand, evenals tijdens de plaag van Aegina:

*tum propria flammis corpora alienis cremant;  
diripitur ignis. Nullus est miseris pudor.*

(Oed. 64-65)

‘Dan verbranden ze de lichamen van hun verwanten  
met andermans vlammen; vuur wordt weggeroofd.  
Wanhopigen kennen geen enkele schaamte.’

Seneca vervangt *reverentia* voor *pudor*, *ardent* voor *cremant* en *ignibus* voor *flammis* hoewel hij *ignis* in de volgende regel laat staan. *Pugnant* is niet simpel voor een synoniem vervangen, maar door *diripitur ignis*, wat weliswaar anders is, maar waardoor wel het schaamteloze en agressieve karakter van de handeling behouden blijft. Met vers 64 ‘overtreft’ Seneca opnieuw het eenvoudige vers van Ovidius door een chiasme in te zetten (bn-zn-zn-bn) die doet denken aan een ‘gouden lijn’. Töchterle merkt op dat hier de de vermenging van eigen en vreemd versterkt wordt door de verstrengeling van woorden.<sup>65</sup>

Vervolgens wordt regel 611-612 duidelijk weerspiegeld in 54-55:

*ivenesque senibus iungit et gnatis patres  
funesta pestis, una fax thalamos cremat.*

‘De dodelijke pest verbindt jongeren met ouderen  
en vaders met zonen, één enkele fakkel verbrandt echtparen.’

Seneca herhaalt Ovidius’ *iuvenum* en *senum* woordelijk en *virorum* en *natorum* met andere termen.<sup>66</sup> Seneca voegt nog een extra element toe aan dit traditionele rijtje van ouderen, jongeren, ouders en kinderen die de plaag allemaal tot gelijken maakt: ook echtgenoten sterven beiden en worden te samen verbrand met dezelfde fakkel. Het is niet verwonderlijk dat Seneca in deze tragedie de nadruk legt op echtgenoten die door de plaag worden aangetast, omdat het juist de plaag is die uiteindelijk tot de ondergang van Jocaste en Oedipus zal leiden.

Een echo van het laatste vers is terug te vinden in *Oedipus* r. 68, waarin Seneca in tegenstelling tot het parallelisme van Ovidius een chiasme gebruikt om het tekort aan grond voor graven en hout voor brandstapels aan te geven:

*dest terra tumulis, iam rogos silvae negant.*

‘aarde ontbreekt voor de graven, de bossen weigeren al de brandstapels.’

---

<sup>65</sup> Töchterle 1994: *ad loc.*

<sup>66</sup> Het noemen van de beide leeftijdscategorieën om aan te geven dat iedereen door de plaag wordt getroffen heeft Ovidius op zijn beurt overgenomen van Lucretius 6.1251-1253: *exanimis pueris super exanimata parentum / corpora non numquam posses retroque videre / matribus et patribus natos super edere vitam* (‘dikwijls kon je levenloze lichamen van ouders boven op levenloze kinderen en op hun beurt zonen boven hun moeders en vaders de laatste adem uit zien blazen.’).

Seneca herschrijft Ovidius hier niet zomaar, maar probeert hem opnieuw te overtreffen door chiasme, personificatie (*silvae negant*), variatio (*dest* en *negant* i.p.v. Ovidius' enkele *sufficit*) en metonymia (*rogos* i.p.v. *lignum* of Ovidius' *arbor*).

Ter illustratie is hierboven één enkele passage uit de *Metamorphosen* gegeven. Er zijn nog vele andere voorbeelden te geven van verzen en woorden uit de pestplag die doen herinneren aan het verhaal van Aecus.<sup>67</sup> Hieronder zal er meer gezegd worden over deze intertekstualiteit, maar nu zullen eerst enkele passages besproken worden die Seneca's plag gemeen heeft met een beroemde andere epidemie: de veeplag van Noricum uit het derde boek van Vergilius' *Georgica*, hoewel Ovidius ook daar niet onbesproken kan blijven.

### De veeplag van Noricum

In het eerste deel van boek drie van de *Georgica* geeft Vergilius adviezen voor het houden van vee; het tweede deel is gewijd aan de zogeheten 'veeplag van Noricum'. In deze tweede helft lost Vergilius de belofte in die Lucretius deed in zijn zesde boek van de *De Rerum Natura* (DRN): in DRN 1090-1093 meldt de schrijver dat hij nu overgaat tot het vertellen van 'de oorzaak die er is voor ziekten en waarvandaan een ontstane ziekte-uitbraak plotseling een dodelijke slachting kan veroorzaken onder het geslacht van mensen en de kuddes van veedieren'.<sup>68</sup> Inderdaad gaat hij vervolgens in op hoe ziekten mensen treffen, maar de dieren doet hij af met slechts twee regels: 'door een gelijke oorzaak komt ook dikwijls een pestplag op de runderen en een ziekte op de al trage blaters.'<sup>69</sup> Daarna, in zijn beschrijving van de grote plag die Athene eens trof, noemt hij slechts sporadisch dieren.<sup>70</sup> Vergilius vult in zijn *Georgica* Lucretius hierin aan door in het derde boek uitsluitend een *veeplag* te beschrijven, maar met tal van reminiscenties van de Atheense plag die beschreven wordt in het einde van het zesde boek van de DRN: 'nowhere else does V. [Vergilius] draw so deeply from a single source'.<sup>71</sup>

Seneca gebruikt op zijn beurt Vergilius in zijn beschrijving van zijn plag. Logischerwijs zijn referenties aan Vergilius vooral terug te vinden wanneer Seneca beschrijft welke uitwerkingen de pest heeft op *dieren*. We zullen een voorbeeld bekijken.

Een bekende passage is die waarin Vergilius vertelt hoe offerdieren door de pest waren aangetast:

*saepe in honore deum medio stans hostia ad aram,  
lanea dum niuea circumdatur infula uitta,  
inter cunctantis cecidit moribunda ministros;  
aut si quam ferro mactauerat ante sacerdos,  
inde neque impositis ardent altaria fibris,*

<sup>67</sup> Jacobi 1988 noemt bijvoorbeeld Oed. 37-38/Met. 7. 554-557; 66-67/Met. 7. 521-522 en 70/Met.7. 526-527 en 7. 561-562.

<sup>68</sup> Lucr. DRN 6.1090-1093: *Nunc ratio quae sit morbis aut unde repente / mortiferam possit cladem conflare coorta / morbida vis hominum generi pecudumque catervis, / expediam.*

<sup>69</sup> Lucr. DRN 6. 1130-1131: *consimili ratione venit bubus quoque saepe / pestilitas et iam pigris balantibus aegror.*

<sup>70</sup> DRN 6. 1220-1224 over roofdieren en honden.

<sup>71</sup> Thomas 1994: 130-131.

*nec responsa potest consultus reddere uates,  
ac uix suppositi tinguntur sanguine cultri  
summaque ieiuna sanie infuscatur harena.*

(Geo. 486-493)

‘Dikwijls wanneer er ter ere van de goden in het midden een offerdier stond bij het altaar, terwijl de wollen band met een witte hoofdband om <zijn kop> werd gedaan, viel het stervend neer te midden van de treuzelende dienaren; of als de priester het eerder met zijn mes had geslacht, konden vervolgens noch de altaren branden wanneer de ingewanden erop waren gelegd noch kon een geraadpleegde ziener een uitspraak doen, en nauwelijks werden de aangelegde offermessen met bloed bespat maar kleurde het bovenste zand door een laagje etter.’

Het offerdier sterft al voordat het geslacht is en als het dan toch geslacht is, kunnen er geen voorspellingen mee worden gedaan. Zelfs de goden kunnen niet om hulp worden gesmeekt in zulke desastreuze omstandigheden.

Ovidius neemt de strekking van deze verzen van Vergilius over:

*admoti quotiens templis, dum vota sacerdos  
concipit et fundit durum<sup>72</sup> inter cornua vinum,  
haud exspectato ceciderunt vulnere tauri!  
ipse ego sacra Iovi pro me patriaque tribusque  
cum facerem natis, mugitus victima diros  
edidit et subito conlapsa sine ictibus ullis  
exiguo tinxit subiectos sanguine cultros.  
exita quoque aegra notas veri monitusque deorum  
perdiderant: tristes penetrant ad viscera morbi.*

(Met. 7.593-601)

‘Hoe vaak zijn de stieren die naar de tempel waren gebracht, terwijl de priester zijn gebeden deed en droge wijn goot tussen hun horens, zonder de klap af te wachten in elkaar gestort! Toen ik zelf<sup>73</sup> offers bracht aan Jupiter voor mezelf en voor mijn vaderland en mijn drie kinderen, uitte het offerdier een ijselijk geloei en omdat het plotseling zonder enige slag in elkaar was gezakt bevlekte het de aangezette messen nauwelijks met bloed.’

<sup>72</sup> Hoewel de TLL hier *durus* heeft, kiezen Anderson (1972) e.a. voor *purum*. De combinatie *durum vinum* heb ik één keer meer kunnen vinden in de klassieke Latijnse literatuur, toevallig bij Seneca, in *Epistulae Morales ad Lucilium* epist. 36.3.3. *Purum vinum* heb ik in het klassieke Latijn niet kunnen vinden.

<sup>73</sup> Aeacus, de koning van Aegina, is aan het woord.

Ook de zieke ingewanden hadden de tekenen der waarheid en de vermaning der goden tenietgedaan: verschrikkelijke ziekten drongen door tot de ingewanden.’

De overeenkomsten tussen beide passages zijn niet moeilijk te zien. Bij beide dichters is te lezen hoe door de plaag de offerdieren al sterven terwijl de voorbereidingen nog bezig zijn. Ovidius gaat een stap verder dan Vergilius door ook in het tweede voorbeeld het offerdier te laten sterven voordat het doodgestoken is (*sine ictibus ullis* 598). Dat het offermes vervolgens nauwelijks met bloed is bespat, heeft daardoor verschillende oorzaken. Beide dichters zeggen dat voorspellingen met de offerdieren niet lukken, omdat de ziekte de dieren van binnenuit heeft aangetast (Geo.: 491-493; Met.: 600-601).

Seneca noemt in de plaagbeschrijving in het eerste koorlied het motief van het offerdier dat al voor de slag dood neerstort ook:

*colla tacturus steterat sacerdos:  
dum manus certum parat alta uulnus,  
aureo taurus rutilante cornu  
labitur segnis; patuit sub ictu  
ponderis vasti resoluta cervix:  
nec cruor, ferrum maculavit atra  
turpis e plaga sanies profusa.*

(Oed. 135-141)

‘een priester stond gereed om de nek te raken:  
terwijl zijn hooggeheven hand klaar was voor een voltreffer,  
zakte de stier met zijn roodgeverfde gouden horen  
langzaam in elkaar; onder de slag barstte  
de doorstoken nek van het lompe lichaam open:<sup>74</sup>  
geen bloed, vieze etter die ruimschoots vloeide  
uit de zwarte wond bevlekte het ijzer.’

*Labitur segnis* lijkt op het *labitur infelix* (498) van Vergilius (beide aan het begin van een regel), dat gebruikt wordt voor een paard dat door de plaag inzakt. Blijkbaar wil Seneca op deze manier ‘vergiliaans’ overkomen.

Het mes dat niet of nauwelijks met bloed wordt bespat heeft Seneca eerder van

---

<sup>74</sup> Hoewel alle vertalingen die ik heb geraadpleegd hier *ponderis vasti* bij *ictu* betrekken (‘onder het gewicht van een zware slag’) kies ik hier er toch voor om *ponderis vasti* bij *cervix* te betrekken, waar *ponderis vasti* de stier aanduidt om de volgende redenen. Ten eerste moeten vertalers die kiezen voor de eerste optie de inhoudelijke incorrectheid verklaren door middel van een soort hypallage, omdat het voor hen duidelijk is dat *ponderis vasti* bij *ictu* hoort. Deze omslachtige uitleg is niet nodig wanneer *ponderis vasti* als genitivus bij *cervix* wordt opgevat, wat grammaticaal en inhoudelijk geen problemen oplevert. Ten tweede stemt *ponderis vasti* opgevat als het lichaam van de stier goed overeen met *sanies profusa*. Uit een groot lichaam stroomt immers logischerwijs veel etter. Ten derde komt *pondus vastum* als een aanduiding voor een groot, zwaar lichaam ook voor bij Vergilius en Ovidius. In Vergilius *Aeneis* 5.477 gaat het om het lichaam van een (vallend) persoon, namelijk de Siciliaanse held Entellus en in Ovidius *Heroides* 9.88 om het lijf van een dier, namelijk het Erymanthische everzwijn.



Vergilius overgenomen dan van Ovidius. Bij Ovidius wordt het mes niet bespat omdat de offerdieren al in elkaar storten voordat de priester hen kon slachten. Bij Seneca en Vergilius worden de dieren alsnog geslacht, maar komt er geen bloed, maar etter uit de wond (*sanius* Geo. 493; Oed. 141).

Seneca probeert in deze passage zijn voorgangers te overtreffen. Terwijl bij Vergilius en Ovidius het offerdier neerstort als de voorbereidingen voor het offeren nog bezig zijn, laat Seneca het instorten gebeuren *op het moment dat* de priester zijn hand omhoog heft om de slag toe te brengen.<sup>75</sup> Waar bij Vergilius een beetje (*ieiuna*) etter het zand besmeurt en bij Ovidius een beetje (*exiguo*) bloed het offermes, is er in de passage bij Seneca geen sprake van ‘een beetje’, maar is dat woord vervangen door *profusa*, waardoor er het beeld van een stortvloed aan etter wordt opgeroepen, dat uit de wond van het offerdier stroomt. Met deze *aemulatio* maakt Seneca het effect van de plaag nog drastischer dan zijn voorgangers doen.

Opvallend is dat Seneca weglaat wat Vergilius en Ovidius beiden wel vermelden, namelijk dat er geen voorspellingen met de ingewanden van de dieren kunnen worden gedaan omdat die zo aangevreten zijn door de ziekte. Toch komt dit thema in de *Oedipus* terug, maar op een andere plaats. Het thema neemt namelijk een belangrijke plaats in in de tweede akte, waarin Tiresias en Manto geen voorspellingen kunnen doen met de ingewanden en het vlees op de altaar niet goed kan branden, precies zoals Vergilius zegt in r. 490-491.

Hoewel er maar twee voorbeelden zijn gegeven van interteksten met Vergilius en Ovidius in Seneca's *Oedipus*, zijn er in de plaagbeschrijvingen nog veel meer te vinden.<sup>76</sup> Seneca wil duidelijk dat het publiek bij het horen of lezen van deze twee scènes in de *Oedipus*<sup>77</sup> denkt aan die twee gedeelten uit de welbekende *Georgica* en *Metamorfosen*. Maar waarom zou hij dat willen?

Een voor de hand liggend antwoord is dat Seneca zich zo plaatst in de traditie van plaagbeschrijvingen die loopt van Thucydides en Lucretius via Vergilius, Ovidius en Manilius. Juist door te verwijzen naar die traditie van ‘de moeder aller plagen’ geeft hij zijn eigen plaag meer gewicht. Trinacty 2014: 140 zegt er het volgende over:

‘Seneca accumulates the plague accounts of previous poets in order to exaggerate the seriousness of his Theban plague, and to bind their language into the larger poetic context of his *Oedipus*.’

Hieraan zou ik willen toevoegen dat Seneca zich niet alleen plaatst in deze traditie van voorgangers, maar zich ook probeert daarvan te onderscheiden door zijn voorgangers te overtreffen. In bovenstaande voorbeelden is te zien hoe Seneca door *aemulatio* in taal of beeld de gevolgen van zijn plaag nog heviger maakt dan die van andere plagen in deze

---

<sup>75</sup> Jakobi 1988: *ad loc.*

<sup>76</sup> Voor het koorlied zijn bijvoorbeeld in Oed. 135-141, 145-148, 150-151, 152-153, 160-165, 166-167, 171-179, 180-181, 187-192 echo's van Vergilius' of Ovidius' plaagbeschrijving te vinden.

<sup>77</sup> Namelijk Oedipus' redevoering in r. 1-81 en het eerste koorlied (r. 110-201).

traditie.

Trinacty noemt vervolgens echter iets opmerkelijks, dat typerend is voor Seneca's tragedies:

'In doing so, he magnifies elements from their accounts and comments on their applicability to his particular rendition. Thus, Oedipus' figuration of the funerals lacking mourning (*fletuque acerbo funera* (sic) *et questu carent*, 56) echoes Vergil's *Aeneid* and his account of the souls of children who died before their time, "whom the black day of death stole from their mother's breast and submerged in untimely death" (*ab ubere raptos / abtulit atra dies et funere mersit acerbo*, Aen. 6.428-9). Seneca's repetition of Vergilian language not only calls attention to the pathos of the funerals of plague victims, but it also implies that the plague caused the death of infants and includes them among the victims (although they are not noted specifically in the text).'

Er zijn vele hints in de tragedie die de karakters nog niet of nooit kunnen begrijpen, maar het publiek wél, omdat het publiek kennis heeft van de Augusteïsche poëzie. Juist die aanwezige kennis gebruikt Seneca om aan het publiek informatie over te brengen op een ander niveau dan waarop de personages van de tragedie actief zijn. Hoewel Seneca niet noemt dat het in r. 56 om pasgeboren kinderen gaat, weet het publiek wanneer het de intertekst uit de *Aeneïd* heeft herkend dat wél. Wanneer het publiek de plaagbeschrijving hoort, ziet het hoe door de interteksten met Vergilius en Ovidius de toegepaste *aemulatio* deze plaag nog erger maakt dan die van Noricum of Aegina. Dit maakt Oedipus' fouten, de oorzaken van de plaag, voor het publiek alleen maar erger. Dit soort dramatische ironie is een sterk effect van Seneca's dramaturgie, zoals ook zal blijken uit de volgende voorbeelden.

### Topoi op de juiste plaats

De dramatische ironie gaat namelijk nog verder dan bovenstaand voorbeeld. Het is bijvoorbeeld uitgerekend Oedipus bij wie Seneca bruiloftstermen (*iungit, fax, thalamos*) in de mond legt wanneer hij in de proloog spreekt over de plaag.<sup>78</sup> De samensmelting van bruilofts- en begrafenistermen is een *topos* in de klassieke literatuur en in het bijzonder de dubbele rol van de fakkel als bruilofts- en begrafenisfakkel,<sup>79</sup> wat ook een terugkerend motief is in tragedie. Maar doordat juist Oedipus hier deze *topos* gebruikt, krijgen de termen een sterk dramatisch effect. Het is inderdaad een huwelijk dat voor zoveel doden heeft gezorgd, het incestueuze huwelijk tussen Oedipus en Jocaste - iets dat het publiek wél, maar Oedipus op het moment van spreken níet weet.

Een ander voorbeeld van een *topos* is de weg die Creon beschrijft waarop Laius vermoord is door Oedipus (wat dan nog niet bekend is), in r. 276-285. Töchterle 1994: 292 vraagt zich af waarom de ligging van de weg zo uitgebreid wordt beschreven in

<sup>78</sup> Trinacty 2014: 139.

<sup>79</sup> Zie bijv. Erinna Anth. Pal. 7. 712.5-6, Ov. Her. 6. 41-42 en Sen. Rhet. Con. 6.6 (Boyle 2011: *ad loc.*).

vergelijking met OR (*Φωκίς μὲν ἡ γῆ κλήζεται, σχιστὴ δ' ὁδὸς / ἐς ταῦτὸ Δελφῶν κάπὸ Δαυλίας ἄγει.* 733-734).<sup>80</sup>

Volgens hem

‘liegt die mehrfach bemerkte und bemängelte Ausführlichkeit der Schilderung einerseits in der Neigung zur Ekphrasis begründet, anderseits im Streben nach Anschaulichkeit, *ἐνάργεια*, von Quintilian, inst. 6,2,32 mit ciceronianischen Termini an vergilischen Beispielen belobigt’ en ‘dabei bemüht sich Seneca um besonders individuelle Ausdruckweise.’

Dit is ongetwijfeld waar, maar een wegbeschrijving is een andere *topos*, die meerdere keren voorkomt in de *Aeneïd* en de *Metamorfosen*. Opvallend is dat in beide epen de beschrijving van een weg altijd in een uiterst negatieve context wordt geplaatst. In de *Metamorfosen* komt vier keer zo'n beschrijving voor, in twee van de vier gevallen gaat het om de weg naar de Hades.<sup>81</sup> De andere twee keren gaat het om de weg naar de Olympus, maar wordt de *topos* geplaatst net voor de twee grootste rampen die de mensheid ooit heeft gekend. De wegbeschrijving van 1.170ff gaat namelijk vooraf aan de Deucaliaanse zondvloed, die van 2.63ff aan Phaëtons rit in de zonnwagen, die uitloopt op een ramp waardoor bijna de hele wereld wordt verbrand. Dat het publiek van de *Oedipus* wordt aangemoedigd om hier aan deze twee passages te denken, blijkt ook uit de manier waarop Seneca in dezelfde *topos* de berg Parnasus beschrijft:

*unde altus arva deserit caelum petens  
clementer acto colle Parnasos biceps.*

(280-281)

‘waar de hoge dubbelkoppige Parnasus de akkers verlaat  
en met zijn zacht glooiende helling naar de hemel reikt.’

Zowel Boyle 2011 *ad loc.*, Töchterle 1994 *ad loc.* en Jakobi 1988 *ad loc.* wijzen erop dat Seneca hier twee passages uit de *Metamorfosen* vermengt, namelijk 1.316ff (*mons ibi verticibus petit arduus astra duobus / nomine Parnasus*)<sup>82</sup> en 2.221 (*Parnasosque biceps*).<sup>83</sup> De eerste passage komt uit het zondvloedverhaal (waar Parnasos de berg is waarop de boot van Deucalion en Pyrrha strandt), de tweede uit het verhaal van Phaëton (waar Parnasos wordt genoemd in een rij van bergen die verbranden doordat Phaëton de macht over het stuur verliest).

<sup>80</sup> ‘Het land wordt Phocis genoemd, en de wegsplitsing leidt naar het gebied van Delphi en Daulia.’

<sup>81</sup> Nl. 4.432ff, waarin Juno op weg is naar de onderwereld om de furie Tisiphone opdracht te geven om wraak te nemen op Ino en Melicertes, en 7.410ff, waar de weg wordt beschreven waarlangs Hercules met Cerberus uit de onderwereld is teruggekeerd.

<sup>82</sup> ‘Daar reikt een steile berg met zijn twee toppen naar de sterren / met de naam Parnasus.’ Opvallend is dat Seneca zegt dat de Parnasus *niet* steil is: *clementer acto colle*.

<sup>83</sup> Vóór Seneca komt de combinatie *Parnasos biceps* één keer voor, namelijk in deze passage uit Ovidius. Na Seneca blijft de combinatie niet erg gebruikelijk, met alleen voorbeelden uit Persius Sat. Pr. 2. en Silius Italicus Pun. 15.311. Dit maakt het m.i. aannemelijk dat Seneca (en het publiek) aan deze passage uit de *Metamorfosen* heeft gedacht bij de woorden *Parnasos biceps*.

In de *Aeneïd* heb ik de *topos* één keer kunnen vinden. Ook hier, in 6.540f, gaat het om de weg naar de onderwereld.

Seneca plaatst hier dus niet zomaar een *ephrasis*. Hij voegt deze *topos* uit de Augusteïsche literatuur naadloos in zijn tragedie in om zo nadruk te leggen op het duistere van de komende gebeurtenis: de moord van Oedipus op zijn vader krijgt voor iemand die de *topos* heeft herkend een extra negatief gewicht. De intertekstualiteit zorgt ervoor dat een lezer een negatieve connotatie heeft bij deze beschrijving. Als Laius deze kennis had gehad, zoals het publiek, was hij zeker niet *pace fretum* (286) ‘vrede wanend’ deze weg opgegaan.

### Oedipus’ verblinding

De meeste dramatische ironie heeft echter te maken met Oedipus zelf. In het vorige hoofdstuk werd al gezegd hoe door de hele tragedie heen interne aanwijzingen naar de waarheid zijn te vinden, woorden met een extra betekenis, die Oedipus niet doorziet, maar het publiek wél. Deze dramatische ironie, die een spel lijkt tussen de dichter en zijn publiek, wordt alleen maar sterker door het gebruik van intertekstualiteit.

Een goed voorbeeld is te vinden aan het einde van de redevoering van de uit de onderwereld opgeroepen Laius, waar hij Oedipus bedreigt met de volgende woorden:

*reptet incertus viae,  
baculo senili triste praetemptans iter:  
eripite terras, auferam caelum pater.*

(656-658)

‘Hij zal kruipen, onzeker over de weg,  
de droevige weg aftastend met een oudemannenstok:  
ontruk hem de aarde; ik, zijn vader, zal hem de hemel ontnemen.’

Naast een interne verwijzing,<sup>84</sup> wijst Trinacty 2014: 227 erop dat Laius’ woorden ook een echo zijn van Ovidius’ *Ibis*. In dit werk, dat Ovidius in zijn ballingschap in Pontus heeft geschreven, bedreigt hij ene Ibis met allerlei verschrikkelijke kwellingen, waarvoor hij rijkelijk uit de mythologie put. Ook Phoenix, Oedipus en Tiresias komen aan bod:

*Id quod Amyntorides videas, trepidumque ministro  
praetemptes baculo luminis orbus iter.  
Nec plus aspicias quam quem sua filia rexit,  
expertus scelus est cuius uterque parens:*

---

<sup>84</sup> De woorden *auferam caelum pater* wijst volgens Boyle 2011 *ad loc.* op de straf die volgens het Romeinse recht stond op vadermoord: ‘The standard punishment was to be sewn in a sack with a dog, cock, viper, and monkey and thrown into the local river or into the sea, in order that the parricide may be deprived of the *caelum* while still alive and the *terra* when dead.’ Natuurlijk wist Oedipus of zijn vader dit niet. Het is een verwijzing die alleen door het publiek kon worden opgemerkt. Overigens komt de straf die Oedipus zichzelf uiteindelijk oplegt met deze zakstraf overeen: door zijn verblinding zal hij de rest van zijn leven de aarde en hemel niet meer kunnen zien.

*qualis erat, postquam est iudex de lite iocosa  
sumptus, Apollinea clarus in arte senex.*

(Ib. 259-264)

‘Moge je dit zien, wat Amyntors zoon ziet, en moge je beroofd  
van je ogen met behulp van een stok je angstige weg aftasten.  
Moge je niet meer zien dan hij die door zijn dochter werd geleid,  
wier beide ouders schuldig zijn gebleken aan een misdaad:  
Zoals de oude man was, beroemd om Apollo’s profeteerkunst  
nadat hij als rechter was aangesteld over een gespeelde ruzie.’

Regel 259-260 gaan over Phoenix, die door zijn vader Amyntor is verblind. Laius gebruikt dezelfde woorden (*praetemptes, baculo, iter, trepidum/triste*) in zijn voorspelling over wat Oedipus gaat overkomen: verblinding, hetzelfde als wat met Phoenix is gebeurd. Volgens Trinacty 2014: 228 gebruikt Seneca hier de context van het Phoenixverhaal, omdat het gegeven dat Laius als Oedipus’ vader dit voorspelt, impliceert dat Laius zelf Oedipus zal verblinden (waar Seneca ook op lijkt te doelen in r. 658). Wat Trinacty niet vermeldt, is waarom Phoenix door zijn vader werd verblind. Dit gebeurde namelijk omdat hij zijn zoon betrapte op ‘incest’ met zijn bijvrouw.<sup>85</sup> Voor het publiek omvatten deze laatste woorden van Laius’ redevoering, die voor Oedipus opnieuw raadselachtig blijven, dus een voorspelling van straffen voor beide misdaden van Oedipus: verblinding als bij Phoenix wegens zijn incest, de zak volgens Romeins recht voor zijn vadermoord.<sup>86</sup>

Oedipus’ antwoord op Laius’ tirade is nog ironischer. Hij schrikt van Laius’ aantijging, maar wil niet geloven dat hij schuldig is. Hoe kan het ook anders? Zijn vader Polybus leeft nog en hij is al jaren niet meer bij zijn moeder Merope geweest. Hij zegt ook: *‘uterque defendit parens / caedem stuprumque’* (663-664): ‘mijn beide ouders verdedigen me tegen moord en ontucht’. *Uterque parens* zijn precies dezelfde woorden als waarmee Ovidius in *Ibis* 262 Oedipus als schuldige aanduidt. Seneca’s Oedipus verdedigt zichzelf dus met de woorden waarmee hijzelf eerder in de literatuur is beschuldigd.<sup>87</sup> En weer herkent Oedipus de interteksten (natuurlijk) niet. Maar het publiek wel.

Een zelfde soort ironie zit ook in de volgende verzen (Oed. 665-666):

*multo ante Thebae Laium amissum gemunt,  
**Boeota gressu quam meo tetigi loca.***

‘Thebe bejammerde het verlies van Laius al ver  
voordat ik de Boeotische grond had betreden.’

Hoewel Trinacty en de commentatoren het niet noemen, zit er m.i. in dit vers een duidelijke echo van Met. 3.35-38:

---

<sup>85</sup> Apollodorus Bibl. 3.175.

<sup>86</sup> Zie voetnoot 85.

<sup>87</sup> Trinacty 2014: 228.

*Quem postquam Tyria lucum de gente profecti  
infausto tetigere gradu, demissaque in undas  
urna dedit sonitum, longo caput extulit antro  
caeruleus serpens horrendaque sibila misit.*

‘Nadat zij, die uit het Tyreense volk waren getrokken,  
een fatale stap in dat bos hadden gezet, en het te water  
laten van de kruiken een geluid had gegeven, hief de donkere  
slang zijn kop op uit de diepe grot en gaf een vreselijk geslis.’

Cadmus, stichter van Thebe en voorvader van Oedipus, is op zoek naar zijn zus Europa die door Zeus is ontvoerd. Van Apollo krijgt Cadmus te horen dat hij een koe moet volgen die hem zou brengen naar de plek waar hij de stad Thebe moet stichten. In het woud vlakbij de verkoren plek huist een reusachtige slang die volgens Ovidius niet alleen gestoord wordt door het geluid van kruiken, maar zelfs al doordat de Tyrenen simpelweg zijn bos betreden. Vervolgens vreet hij alle kolonisten op, uitgezonderd Cadmus. De stap die de mannen in het bos zetten is met recht *infaustus* te noemen.

Oedipus gebruikt dezelfde bewoordingen om zijn eigen aankomst in Thebe aan te duiden (Oed. 666). Net zoals de stap in het bos van de slang voor de Tyrenen fataal was, was dat eeuwen later ook de stap van Oedipus in Thebe: daar werd hij koning en is hij met zijn moeder getrouwd.<sup>88</sup> Door juist deze woorden te gebruiken, die historisch bewezen onheilspellend zijn voor Thebe, zegt Oedipus - onwetend en ironisch genoeg in zijn verdedigingsrede – dat zijn komst naar Thebe de oorzaak is van alle ellende. De geschiedenis van Thebe herhaalt zich.

Waar de Oedipus in Sophocles’ tragedie faalt als ‘raadseloplosser’ doordat hij pas als laatste van de hoofdpersonages uitvindt wat zijn werkelijke afkomst is, wordt dat falen van de Oedipus in Seneca’s tragedie alleen maar groter in ogen van de lezers/toeschouwers, omdat zij wel de connotaties van intra –en intertekstuele woorden en scènes in de tragedie opmerken, maar Oedipus niet. Ondanks dat hij in de scènes dezelfde gebeurtenissen voor zich af ziet spelen als het publiek, is hij niet in staat de verborgen betekenissen van die gebeurtenissen te achterhalen.

Oedipus wordt tijdens de tragedie door middel van interteksten in zijn taal met twee personen vergeleken. Phoenix, zoals hierboven duidelijk is geworden, maar ook Myrrha uit het tiende boek van de *Metamorfosen*, die verliefd wordt op haar vader en, net zoals Oedipus, incest pleegt.<sup>89</sup> Door interteksten met deze passage te gebruiken, nodigt Seneca het publiek uit om een parallel te trekken tussen Oedipus en Myrrha.

In de inleiding op het verhaal over Myrrha zegt Ovidius dat het een misdaad is om je vader te haten, maar dat het een grotere misdaad is om hem te beminnen (*scelus est odisse*

<sup>88</sup> Een aardig detail is dat Seneca van de *infausto gradu* van Ovidius *gressu meo* maakt. *Infaustu* wordt dus veranderd in *meo*, dat op Oedipus slaat. In de tragedie is er slechts één persoon die met *infaustus* wordt aangeduid en dat is Oedipus. Iemand die deze verwisseling heeft opgemerkt, ziet dat Oedipus zijn komst in Thebe impliciet ook *infaustus* noemt.

<sup>89</sup> Vgl. Jakobi (1988) en Boyle (2011) *ad loc.*

*parentem: / hic amor est odio maius scelus*, 314-315). Seneca verwijst in de rede van Laius niet alleen naar deze woorden terug, maar overtreft ze zelfs:

*O Cadmi effera,  
cruore semper laeta cognato domus,  
uibrate thyrsos, enthea gnatos manu  
lacerate potius – maximum Thebis scelus  
maternus amor est. patria, non ira deum,  
sed scelere raperis.*

(627-631)

‘O wreed huis van Cadmus,  
altijd verheugd over verwantenbloed,  
schud liever de thyrsus, scheur liever met  
bezeten hand je zonen uiteen – de grootste misdaad van Thebe  
is moederliefde. Vaderland, niet door de toorn der goden,  
maar door een schanddaad word je gegrepen.’

Het is een vergrijp om je vader te haten, een groter vergrijp om je vader te beminnen, maar volgens Seneca is het allerergste om je moeder te beminnen (*maximum scelus maternus amor est*, 629-630) Door terug te verwijzen naar het Myrrhaverhaal met *aemulatio* wordt Oedipus’ incestueuze daad alleen maar erger gemaakt in de ogen van het publiek.<sup>90</sup> Dat het Seneca erom gaat Oedipus een grotere misdadiger te maken dan Myrrha, blijkt ook uit twee andere interteksten. De eerste ontleent Seneca aan Met. 10.321-328, waar Myrrha haar liefde probeert goed te praten:

*di, precor, et pietas sacrataque iura parentum,  
hoc prohibete nefas scelerique resistite nostro,  
si tamen hoc scelus est. sed enim damnare negatur  
hanc Venerem pietas: coeunt animalia nullo  
cetera dilectu, nec habetur turpe inuencae  
ferre patrem tergo, fit equo sua filia coniunx,  
quasque creavit init pecudes caper, ipsaque, cuius  
semine concepta est, ex illo concipit ales.*

‘Ik smeeik u, goden en de Plicht en de heilige wetten met betrekking tot ouders, verhinder deze schanddaad en belemmer mijn misdaad, als dit inderdaad een misdaad is. Maar de plicht schijnt te weigeren deze liefde te veroordelen: andere dieren paren zonder onderscheid, niet wordt het als schandelijk beschouwd voor een koe om haar vader op haar rug te dragen, zijn eigen dochter wordt de hengst tot echtgenote

---

<sup>90</sup> Trinacty 2014: 236.

en de geitebok dekt de geitjes die hij zelf heeft voortgebracht, en zelfs zij, de vogel, wordt bevrucht met het zaad, waaruit ze zelf voortgekomen is.’

Seneca reageert bij monde van Laius hier zo op dat Oedipus’ misdaad opnieuw Myrrha’s overtreft (639): *egitque in ortus semet et matri impios / fetus regessit, **quique uix mos est feris,** / fratres sibi ipse genuit.*<sup>91</sup> Volgens Laius is wat Oedipus gedaan heeft iets dat dieren nog niet eens zouden doen. Dit wordt nog sterker door een volgende intertekst. Terwijl Myrrha’s voedster ervan overtuigd is dat als de goden boos zijn op Myrrha dat deze door offers genadig kunnen worden gestemd (*ira deum sive est, sacris placabilis ira*, Met. 10.399)<sup>92</sup>, laat Laius met dezelfde woorden (*ira deum*) zien dat de plaag niet het gevolg is van goddelijke toorn, maar van Oedipus’ misdaad (630-631).<sup>93</sup> En inderdaad is net bij het offerritueel van Tiresias gebleken dat offeren niet werkt. Oedipus is een grotere zondaar dan Myrrha was en de tragiek is dat hij de enige is die dat niet ziet. Tot op het einde van de tragedie, waar hij voor zichzelf een harde straf eist:

*quaeratur via  
qua **nec sepultis mixtus et uiuis** tamen  
**exemptus** erres. morere, sed citra patrem,  
(949-951)*

‘Een weg [van bestraffing] moet gekozen worden  
waarlangs je moet zwerven maar niet gemengd met de doden  
en toch weggenomen van de levenden. Sterf, maar blijf van je vader weg.’

Niet toevallig dezelfde woorden als waarmee ook Myrrha een bestraffing voor zichzelf vraagt:

*o siqua patetis numina confessis, merui nec triste recuso  
supplicium, sed ne violem **vivosque** superstes  
mortuaque **exstinctos**, ambobus pellite regnis  
mutataeque mihi vitamque necemque negate!  
(Met. 10.484-487)*

‘O als goden openstaan voor bekentenissen, ik heb verdiend  
en verzet me niet tegen een erge straf, maar opdat ik niet levend  
de levenden erger en dood de gestorvenen, verdrijf me van beide rijken  
en ontzeg mij na mij veranderd te hebben en leven en dood!’

---

<sup>91</sup> ‘Hij dreef zichzelf terug naar zijn oorsprong en bracht schandelijk / nageslacht terug in zijn moeder en, wat zeldzaam is voor dieren, / bracht zelf zijn eigen broers voort.’

<sup>92</sup> ‘Of als het de toorn der goden is, de toorn is met offers verzoenbaar’.

<sup>93</sup> Trinacty 2014: 226.



Maar waar Myrrha nog de hulp van de goden krijgt op haar gebed (*numen confessis aliquod patet; ultima certe / vota suos habuere deos*, 488-489)<sup>94</sup> en in een boom wordt veranderd, spreekt Oedipus tegen zichzelf en voltrekt hij zijn eigen straf. Van enig goddelijke reactie op zijn schuldbekentenis is in de tragedie geen enkele sprake. Door die parallellen tussen Myrrha en Oedipus te trekken ziet het publiek des te duidelijker hoe ellendig de situatie is waarin Seneca de eens grote koning van Thebe doet verkeren.

### 3.2 Plaag als bewijs

Tenslotte, om terug te komen bij het begin: een extra dramatische dimensie zit er misschien ook in de plaagscène. Eerder is al gezegd dat door de intertekstualiteit met beroemde plaagbeschrijvingen extra negatief gewicht wordt gegeven aan Seneca's plaag. Doordat het publiek door de vele interteksten steeds aan die andere plaag wordt herinnerd, wordt het tegelijk ook aangemoedigd om een parallel te trekken tussen de Thebaanse plaag en die van vooral Aegina (omdat de plaag in de *Oedipus* verreweg de meeste interteksten heeft met deze plaag uit de *Metamorfosen*) en om die laatste plaag te gebruiken als interpretatie voor de eerste.

Boyle 2011: 145 zet misschien al een stap in deze richting. In haar commentaar laat ze zien dat Seneca voor de opening van het koorlied over de plaag (110-123) overvloedig gebruik heeft gemaakt van de eerste twee stanza's van de elfde *Carmen* van Catullus, één van de Lesbagedichten. Het koor zingt over Bacchus' tocht in het oosten, wat de door Lesbia verlaten Catullus noemt als mogelijke toekomstige bestemming. Aan het einde van dit eerste koorlied keert Seneca weer terug naar de beroemde *Carmen* 51 van Catullus en vergelijkt hij de gevolgen van de plaag op het menselijk lichaam met de verwoestende uitwerking die de liefde heeft op Catullus. Volgens Boyle is het geen toeval dat Seneca voor de ode deze twee liefdesgedichten van Catullus heeft gekozen:<sup>95</sup>

'He [Seneca] wants some members of his audience to see beneath the Chorus' opening sapphics the paradigm of personal devastation wrought by sex.'

Aangezien Seneca zijn plaag duidelijk ent op die van Ovidius, kan de context van belang zijn. Het is misschien niet toevallig dat de oorzaak van de plaag op Aegina ook een misdaad is op seksueel gebied. Zo lezen we in *Met.* 7.523-527:

*Dira lues ira populis Iunonis iniquae  
incidit exosae dictas a paelice terras.  
dum visum mortale malum tantaeque latebat  
causa nocens cladis, pugnatum est arte medendi:  
exitium superabat opem, quae victa iacebat.*

<sup>94</sup> 'Een godheid stond open voor haar bekentnissen; haar laatste gebeden behaagden de goden zeker'.

<sup>95</sup> Overigens gebruikt Seneca voor zijn koorliederen over het algemeen Horatius als voorbeeld (Töchterle 2014: 145). Dat hij hier voor Catullus kiest is op zichzelf al opmerkelijk.

‘Een verschrikkelijke plaag is op ons volk gekomen door de toorn van de onrechtvaardige Juno, die het land dat naar een bijvrouw is genoemd haat. Zolang als de plaag aards scheen en de oorzaak die schuldig is aan zo’n grote sterfte verborgen bleef, heeft men geprobeerd het met de geneeskunst te bestrijden: het verderf overleefde de hulp, die overwonnen neerlag.’

Het eiland Aegina was namelijk vernoemd naar de nymf Aegina, die een affaire had met Jupiter en waaruit Aecus geboren is, die het land noemde naar zijn moeder.<sup>96</sup> Juno stuurde uit wraak de pestplaag naar het eiland om zijn bevolking uit te roeien.

De parallellen met de plaag in de *Oedipus* zijn niet moeilijk te vinden: de plaag is niet natuurlijk, is het gevolg van een schanddaad op seksueel gebied en de precieze oorzaak bleef lange tijd verborgen. Als het inderdaad Seneca’s bedoeling was om deze parallel te trekken, wordt het in de plaagbeschrijving nog duidelijker dat Oedipus en Jocaste inderdaad de schuld zijn van de plaag. Voor het publiek althans, want ook hier is dan sprake van dramatische ironie. Oedipus ziet niet wat het publiek ziet. De tragedie van de ‘Weetvoet’ die het raadsel van de Sfinx heeft opgelost wordt in de ogen van het publiek alleen maar groter.

Wat betreft de verwijzingen naar Vergilius’ veeplaag zit het wat lastiger, vooral omdat de oorzaak van zijn plaag niet zo duidelijk wordt genoemd als in de *Metamorfosen*. Toch is deze passage aan het einde van de plaag opmerkelijk:

*saevit et in lucem Stygiis emissa tenebris  
pallida Tisiphone Morbos agit ante Metumque,  
inque dies avidum surgens caput altius effert.*

(Geo. 3.551-553)

‘vanuit de Stygische schaduwen naar het licht gekomen raast de vale Tisiphone rond en drijft Ziekten en Angst voor zich uit, per dag rijst ze en heft ze haar bloeddorstige kop hoger op.’

*Tisiphone* is één van de drie Furiën. De Furiën zijn traditioneel de wreeksters van meened, respectloosheid voor ouders en schending van de wetten van de gastvrijheid, maar vooral van verwantenmoord.<sup>97</sup> In het bijzonder *Tisiphone* was de wreekster van verwantenmoord, waar natuurlijk ook matricide en patricide onder vallen.<sup>98</sup>

In Ovidius *Metamorfosen* 4.416-542 (het verhaal van Ino, Melicertes en Athamas) lezen we dat zij ook verwantenmoord kan veroorzaken. Ook hier wordt zij vergezeld door allerlei gruwelijke personificaties: Luctus, Pavor, Terror en Insania (484-485). Op het moment dat tijdens de necromantie in de *Oedipus* 590-595 een Furie omhoog komt die Horror, Luctus en Morbus, die ook nog haar hoofd omhoog doet (*aegreque lassum sustinens*

<sup>96</sup> Met. 7.474, 614-621.

<sup>97</sup> Roman en Roman (2010): 173.

<sup>98</sup> *Tisiphone* is afgeleid van de Griekse woorden *τίνω* (wreken) en *φόνος* (moord) (LSJ *ad loc.*).

*Morbus caput*),<sup>99</sup> met zich meeneemt, is het voor het publiek wel duidelijk welke Furie hier bedoeld wordt: de Furie Tisiphone, de wreekster van vadermoord.<sup>100</sup> Zo bekeken kan het gebruik van interteksten met zowel de plaag van Aegina als die van Noricum eveneens een verborgen aanwijzing bevatten voor de waarheid.

De hierboven genoemde voorbeelden laten zien hoe Seneca intertekstualiteit in zijn tragedie gebruikt. De verwijzingen naar de Augusteïsche literatuur die het publiek wel herkent en Oedipus niet zorgen voor een grote mate van dramatische ironie. Ze maken enerzijds Oedipus' fouten groter en de gevolgen daarvan erger, anderzijds wijzen ze Oedipus aan als schuldige. Voor het publiek is Oedipus blind, zelfs al voordat hij zijn ogen uitgestoken heeft.

---

<sup>99</sup> 'Morbus die haar zieke en vermoeide hoofd omhoog houdt.'

<sup>100</sup> In het eerste koorlied wordt al gezegd dat de Furiën uit de onderwereld breken, in bewoordingen die herinneren aan bovenstaand citaat uit Geo. 3.551-553: *Rupere Erebi claustra profundi / turba sororum face Tartarea / Phlegethonque sua motam ripa / miscuit undis Styga Sidoniis. / Mors atra auídos oris hiatus / pandit et omnis explicat alas.* ('De groep van zusters met hun helse vuur / hebben de grendels van de bodemloze Erebus opengebrouwen / en de Styx mengt de uit zijn bedding verlegde Phlegethon / met het Sidonische water. / Zwarte Dood spert de bloeddorstige kaken van zijn bek / open en spreidt zijn vleugels volledig uit.'

## Conclusie

Traditioneel wordt de *Oedipus* van Seneca beschouwd als een (slechtere) herschrijving van de *Oedipus Rex* van Sophocles. De laatste decennia is er in wetenschappelijke kring meer aandacht voor Seneca's tragedie als een uniek werk, maar uitgebreide vergelijkingen tussen beide tragedies blijven gemaakt worden.

OR en Seneca's tragedie hebben zeker overeenkomsten, vooral te zien in de plot, maar dat hoeft niet te betekenen dat Seneca tijdens het schrijven voortdurend de OR voor ogen heeft gehad. Een deel van de overeenkomsten is te verklaren door de grondstructuur van het Oedipusverhaal, de basis van de mythe waarvan alle verhalen zijn afgeleid. Deze bestond al voor Sophocles en hoewel Sophocles ongetwijfeld mede vorm aan die structuur heeft gegeven door succesvolle innovaties, laten verschillende afwijkende versies vanaf zijn tijd tot aan Seneca's tijd zien dat zijn verhaal zeker niet absoluut dominant was. Seneca heeft in zijn tragedie voor de invulling van de plot net zo goed gebruik gemaakt van andere versies die bestonden op de grondstructuur, van Griekse of Romeinse voorgangers.

Een groot verschil tussen beide tragedies is de dramatische spanning. Sophocles' tragedie bouwt langzaam op tot de climax: Oedipus komt steeds meer te weten over zijn afkomst totdat hij tot volledige kennis van de waarheid komt. De sterke dramatische opbouw zorgt voor een grote *peripeteia* waarin Oedipus van een gelukkige toestand overgaat tot een zeer slechte. Door onder meer de snelle afwikkeling van de plot in slechts één akte lijkt Seneca geen tragedie te willen schrijven met een zelfde klassiek dramatisch effect. Zijn *Oedipus* is een tragedie die niet voldoet aan het klassieke ideaal, maar op een andere manier het publiek probeert te boeien.

Dit doet Seneca door middel van intra –en intertekstualiteit met de Augusteïsche dichters, vooral Ovidius en Vergilius. Dit belang van (intertekstuele) taal in Seneca's tragedie past goed binnen de context van de Neronische Renaissance. Seneca's tragedie moet dus niet volgens de maatstaven van de klassiek-Griekse tragici worden gemeten, maar volgens die van zijn eigen tijd.

Hoewel die intertekstualiteit al vroeg is opgemerkt door onderzoekers, zijn er maar weinigen die onderzocht hebben op welke manier intertekstualiteit daadwerkelijk een rol speelt binnen zijn tragedies. Trinacty is een van de weinigen die hiertoe een poging wagen, maar behandelt de tragedies van Seneca slechts gedeeltelijk.

In hoofdstuk 3 is duidelijk geworden dat intertekstualiteit zeker een significante rol speelt voor het doel van de *Oedipus*. Seneca pakt in zijn tragedie het al in Sophocles' *Oedipus Rex* aanwezige contrast tussen Oedipus die het raadsel van de Sfinx heeft opgelost en Oedipus die het raadsel van zijn eigen afkomst niet kan oplossen op, maar werkt dit veel verder uit.

Door het gebruik van intertekstualiteit maakt hij dit contrast nog sterker in de ogen van het publiek. De behandelde voorbeelden van interteksten met Ovidius en Vergilius laten zien dat de inzet van intertekstualiteit twee doelen heeft binnen de tragedie. Enerzijds

maakt het Oedipus' misdaden en de gevolgen daarvan erger, anderzijds wordt Oedipus als dader aangewezen. Doordat Oedipus de interteksten niet herkent, maar het publiek wel, ontstaat er een sterk dramatisch effect. Door deze kloof tussen weten en niet-weten wordt het falen van Oedipus als raadseloplosser alleen maar groter in ogen van het publiek. Oedipus is tot het einde de enige die dat niet ziet. Seneca brengt zo de tragiek van Oedipus op een geheel eigen wijze tot uitdrukking.

# Bibliografie

- Boyle, A.J. (1997): *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*. New York: Routledge.
- Boyle, A.J. (2011): *Seneca, Oedipus, edited with introduction, translation and commentary*. Oxford: Clarendon Press.
- Bremmer, J. (1987): 'Oedipus and the Greek Oedipus Complex' in: *Interpretations of Greek Mythology* (ed. Bremmer, J.). London: Routledge, pp. 41-59.
- Dressler, A. (2012): 'Oedipus on Oedipus: Sophocles, Seneca, Politics, and Therapy' in: *A Companion to Sophocles* (ed. Kirk, O.). Oxford: Blackwell Publishing Ltd, pp. 507-522.
- Edmunds, L. (2006): *Oedipus. Gods and Heroes of the Ancient World*. New York: Routledge.
- Eliot, T.S. (1927): 'Seneca in Elizabethan Translation.' Herdrukt in: *Essays on Elizabethan Drama* (ed. Eliot, T.S. (1956)). New York: Harcourt.
- Fantham (1982): *Troïades. A Literary Introduction With Text, Translation, and Commentary*. Princeton: University Press.
- Freud, S. (1917): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Wien: Elbemühl.
- Gantz, T. (1996): *Early Greek Myth*. Volume 2. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Hanford, T. (2014): *Senecan Tragedy and Virgil's Aeneid: Repetition and Reversal* (Diss.). New York.
- Hard, R. (2004): *The Routledge Handbook of Greek Mythology*. London: Routledge.
- IJzeren, van, J. (1958): *Oedipus. Drama van L. Annaeus Seneca. Tekst met metrische vertaling en aantekeningen*. Leiden: Brill.
- Jakobi, R. (1988): *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*. Berlin: De Gruyter.
- Mackail, J.W. (2004): *Latin Literature*. Montana: Kessinger Publishing LLC.
- Mastrorarde, D.J. (1970): 'Seneca's Oedipus: The Drama in the Word.' In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Associations*, 101, pp. 291-315.
- Mayer, R.G. (1990): 'Doctus Seneca' in: *Mnemosyne. Fourth Series*, 43, pp. 395-407.
- Mayer, R.G. (2005): 'The Early Empire: AD 14-68' in: *A Companion to Latin Literature* (ed. Harrison, S.). Oxford: Blackwell, pp. 58-68.
- McNelis, C. (2006): *Statius' Thebaid and the Poetics of Civil War*. New York: Cambridge University Press.
- Mendell, C.W. (1941): *Our Seneca*. Oxford: Oxford University Press.
- Miller, F.J. (1907): *The Tragedies of Seneca. Volume I: Hercules Furens, Troïades, Medea, Hippolytus, Oedipus*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Putnam, M.C.J. (1995): *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*. London: Chapel Hill.
- Roman, L. en Roman, M. (2010): *Greek and Roman Mythology*. New York: Facts On File, Inc.
- Sacks, D. en Murray, O. (1995): *A Dictionary of the Ancient Greek World*. Oxford: Oxford University Press.
- Schiesaro, A. (2003): *The Passions in Play*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schrijvers, Piet (2015): *Seneca. Thyestes, Agamemnon, Oedipus, Hercules. Uitgegeven, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Schrijvers*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Sens, A. (2010): 'Hellenistic Tragedy and Lycophron's *Alexandra*' in: *A Companion to Hellenistic Literature* (ed. Clauss, J.J. en Cuypers, M.). Oxford: Blackwell Publishing Ltd, pp. 297-313.
- Staley, G.A. (2000): 'Like Monsters of the Deep' Seneca's Tragic *Monstra*' in: *Rome and Her Monuments: Essays on the City and Literature of Rome in Honor of Katherine A. Geffcken* (ed. Dickison,

- S.K. en Judith, P.H.). Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers Inc., pp.325-355.
- Tarrant, R.J. (1976): *Seneca. Agamemnon. Edited with a Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tarrant, R.J. (1978): 'Senecan Drama and Its Antecedents' in: *Harvard Studies in Philology*, 82: pp. 213-263.
- Tarrant, R.J.(1985): *Seneca Thyestes. Edited with Introduction and Commentary*. Atlanta: Scholars' Press.
- Ter Haar Romeny, H.M. (1887): *De Auctore Tragoediarum Quae Sub Senecae Nomine Feruntur, Vergili Imitatore* (Diss.). Leiden.
- Thomas, R.F. (1986): 'Virgil's Georgics and the Art of Reference' in: *Harvard Studies in Classical Philology*, 90: pp. 171-198.
- Töchterle, K. (1994): *Lucius Annaeus Seneca. Oedipus. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Trinacty, C.V. (2007): *Character is Destiny: Senecan Tragedy and Ovid* (Diss.). Providence: Brown University.
- Trinacty, C.V. (2014): *Senecan Tragedy and the Reception of Augustan Poetry*. New York: Oxford University Press.
- West, M.L. (2003): *Greek Epic Fragments*. Loeb Classical Library. Harvard: Harvard University Press.