

## **Bokomtale: *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*. Av Trond Solberg**

**Beacham Richard C.**      *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*  
Yale University Press, New Haven 1999

Richard C. Beacham ga i 1991 ut boken *The Roman Theatre and its Audience*, som belyser antikkens romerske teaterformer. I denne boken gir Beacham en detaljert oversikt som inneholder en rekke beskrivelser av de romerske teaterformenes historikk. Boken inneholder også overraskende opplysninger om avansert sceneteknikk og ingeniørkunst i romersk teater.

Det later til at Beacham i løpet av tiden etter *The Roman Theatre and its Audience*, har hatt tid til å utdype sin innsikt i denne tematikken og i tillegg har klart å sette det materialet han presenterte tidlig på 90-tallet i et større perspektiv. Innholdet i *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome* er ikke mindre orientert rundt detaljer, men Beacham evner i 1999-publikasjonen, i større grad, også å sammenstille teaterorganisering med datidens politiske landskap og dets sentrale aktører.

Beacham står også som redaktør og gir et viktig bidrag til et verk som gir grundig gjennomgang av Adolphe Appia: *Adolphe Appia: ou le renouveau de l'esthétique théâtrale dessins et esquisse de décors*.<sup>1</sup>

Med utgangspunkt i datidens lovgiving presenterer Beacham en historisk situasjon hvor samfunnstoppene, i tråd med det romerske dannelsesidealet, favoriserte den litterære tilnærming til greske tragedier og det greske språket. Teaterutøvelse var imidlertid forbudt før keisertiden, og kun unntaksvis tillatt, og da med dispensasjon fra det romerske senatet. Slike dispensasjoner ble gitt i forbindelse med militære triumfer eller begravelser av betydningsfulle borgere. Ulike aspekter ved teatre arrangementer ble ansett som motsatsen til prinsippene for den romerske rettsstaten, den demokratiske styreformen og den romerske adelens æreskodekser. Teatre arrangementer ble blant annet satt i sammenheng med bestikkelighet, og forsøk på å kjøpe seg oppslutning blant de stemmeberettigede.

I *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome* beskriver Beacham hvordan ulike teaterformer benyttes av Pompeius og Cæsar i bevisste strategier for å oppnå kontroll over det romerske samfunnet. Beacham systematiserer informasjon om utforming av det romerske teater knyttet opp til individer som Pompeius, Cæsar, Augustus, Tiberius, Caligula og Claudius. Sist, men ikke minst, beskriver Beacham romersk teater under Nero.

### **Teaterforbudet og oppløsningen av teaterforbudet**

På grunn av det strenge lovverket og de rigide kutymer den romerske overklassen måtte overholde, var permanente teaterbygg i utgangspunktet forbudt i Roma.

---

<sup>1</sup> Beacham, De Michelis, Dreier, Giertz, Gubler og Zutter 1992.

Unntaksvis, for begrensede perioder, oppførte man midlertidige trekonstruksjoner som kunne monteres, demonteres og lagres til neste anledning. Pompeius fikk imidlertid tillatelse til å sette opp et teaterbygg av stein ca. 50 år før vår tidsregning (fvt.), men senatet trakk denne tillatelsen tilbake da teateret sto ferdigstilt. Pompeius måtte demontere sitt teater av stein, et teater som var ment å romme 40 000 tilskuere.

Pompeius tapte kampen om teaterarrangementer i Roma. I år 49 fvt. krysset Cæsar Rubicon og svekket gradvis Pompeius' militære kapasitet. Pompeius tapte også den militære kampen da Cæsar gikk seirende ut av *slaget ved Thapsus* i 46 fvt. Pompeius hadde i løpet av sine felttog i landområdene knyttet til det østre middelhav skapt seg et forbilde i Alexander den store, og sett hvordan forvalterne av Alexanders oppsplittede univers demonstrerte sin makt gjennom pomp og prakt. Denne formen for *power play* ga seg utslag i iscenesettelser av teater og andre teatrale begivenheter, festivaler og opptog til Dionysos ære.

Beacham hevder at Pompeius hadde lagt grunnlaget for en teatralisering av det romerske samfunnet, som Cæsar så kunne bygge videre på. Cæsar regjerte med utvidede fullmakter fra 49 fvt. til han ble stukket ned og drept av en gruppe senatorer 44 fvt.

Imidlertid var det først og fremst Augustus som gjennomførte en bevisst teaterpolitikk i hele det romerske imperiet og initierte byggingen av fysiske teaterbygg og sirkusarenaer.

En milepæl (*milliarium aureum*) ble plassert i Forum i år 20 fvt. for å markere: "the center of the world and, by extension, the "New World Order".<sup>2</sup> og<sup>3</sup> Pompeius og Cæsar hadde brukt teatrale virkemidler til å bygge opp en personkultus rundt seg selv. På bakgrunn av de erfaringer Pompeius hadde høstet på sine felttog i det østlige middelhav, la Pompeius forholdene til rette for Cæsars alexandrinske tilnærming til maktutøvelse. I Cæsars tilfelle kan det være grunn til å peke på at attentatet mot ham ligger svært tett opp til det tidspunktet da han utropte seg til "Nea Dionysos" etter ptolemeiske forbilder.<sup>4</sup>

Augustus' strategi rettet seg mot å etablere forestillinger om seg selv som forsvarer av de romerske dygder. Delvis med rette kunne Augustus også påberope seg en rolle som fredsinnstifter, i og med at de ulike maktfordelingsforsøkene hadde medført uro og borgerkriger. Samtidig var Augustus nøye med å distansere seg fra ideen om å knytte sin posisjon i det verdslige maktsystemet til en rolle som var gjenstand for sakralisering:

*The ludi Saeculares* began on May 31, 17 B.C., and consisted of several days of formal and sacred ceremonies intermingled with and followed by a week of entertainments, all carefully coordinated as an act of myth-making designed to provide a visually impressive and emotional engaging manifestation of the achievements of the Augustian regime and its role in ushering in a new Epoch of peace, prosperity, and happiness.

Denne festivalen markerte inngangen til en *gullalder* som etter sigende var initiert av Augustus. Tegn fra himmellegemer skulle bekrefte budskapet: "Long before the celebration, heralds announced "a festival of a type which has never before been seen, nor shall again" (cf. Suet. *Claud.* 21.2". (Beacham 1999, 115) En egen mynt ble

---

<sup>2</sup> Beacham referer til et konkret begrep sitert i Dio 54.8.4 og Pliny N.H. 3. 66

<sup>3</sup> Beacham 1999, 130

<sup>4</sup> Goudchaux i Walker og Higgs 2001, 134 - 135

utstedt i forkant av festivalen. Symbolikken på mynten henspilte på Vergils tekst om Romulus og Remus.

Glorious Rome shall measure her empire by earth, her courage by heaven (Aen. 6.778 – 80). To emphasize the connection the reverse side of the coin showed the head of Augustus himself with the symbol of Caesar's comet, which had appeared in 44 B.C. and, remarkably, was expected again in the summer of 17. (Beacham 1999, 115)

Denne orienteringen mot at verdslig makt bekreftes av tegn fra oven, går forut for de kristne forestillinger om tilsvarende sammenhenger. Samtidig ser det ut til at forestillinger i det nye testamentet om himmellegemers evne til å veilede mennesker på søken, svært konkret kan spores tilbake til en type symbolikk Augustus selv spiller på.

De viktigste bidragene i Beachams *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*, er de beskrivelser Beacham gir av de ulike keiseres utvikling av romerske teaterformer etter Augustus.

## **Samtid og historie**

Beachams gjennomgang blir svært interessant når den sammenstilles med Richard Schechners bruk av begrepet *actuals*. I tillegg kan romersk teater sammenstilles med sentrale deler av Hans-Thies Lehmanns teori om det *postdamatiske*. Skal vi følge Beachams betraktninger, kan det se ut til at Caligula i sin regjeringstid setter fart på en teatraliseringsprosess som i stor grad kan minne om de kvaliteter Schechner og Lehmann definerer som ideelle. Det kan også være verdifullt å merke seg at Artaud i flere av sine arbeider trekker veksler på historiske referanser til Senecas tekster beregnet på iscenesettelse.

## **Teatralisering av teateret, iscenesettelse av keiseren, teatralisering av samfunnet**

Teateret ble raskt en effektiv måte for keiseren å vise fram sin makt på, og å vise seg selv fram innenfor rammen av disse overdådige maktmanifestasjonene. Beacham skriver at Cæsar ble kritisert for å gå gjennom sin korrespondanse under forestillinger og for å innta en kjølig distanse til spillet og til publikum. Augustus la på sin side vekt på å bli observert som en engasjert tilskuer som delte publikums reaksjoner på spillet. Samtidig ble keiseren tillagt rollen som den egentlige hovedperson, markert ved ritualer til ære for ham før forestillingene. I kapittelet *State Craft and Stagecraft of Augustus* beskriver Beacham hvordan organiseringen av det romerske teater ble regulert på detaljnivå i *Lex Iulia Theatralis*. I løpet av svært få år forandret den romerske staten seg. Før keisertiden var scenekunst ansett som uromersk og derfor var permanente teaterhus forbudt ved lov. I løpet av Augustus regjeringstid ble teateret utviklet til et instrument for å sammensveise det romerske imperiet. Enorme ressurser sto til rådighet til utvikling av det romerske teateret. I og med at krigene og borgerkrigenes tid, mer eller mindre var forbi, kunne personell og økonomiske ressurser settes av til dette formålet. Romerske ingeniører ble beskjeftiget med utvikling av sceneuttrykk som også i stor grad skulle fremstille krigskunsten.

### **Augustus (Regjeringstid fra år 27 fvt. til år 14)**

Augustus støttet opp under forfattere som skrev nye tragedier. Lucius Varius Rufus fikk i 29 fvt. i oppdrag å skrive *Thyestes* i forbindelse med triumfen etter slaget ved Acticum. Den uendelige mengden med nybygde teatre rundt om i hele imperiet fikk dessuten en universaliserende effekt, i og med at disse byggene ble naturlige samlingsplasser for festivaler og ritualer som i siste instans hadde både et

propagandaformål og en statsbyggende funksjon. Vergil døde år 19 fvt., mens Ovid døde år 17 eller 18.

I mange henseende kan det være interessant å peke på den Augustinske teatraliseringen som en forløper til den kristne kirkens organisering. Interiørene i romersk-katolske kirker kan da også se ut til å ha mange likhetstrekk med interiørene i romerske teaterbygg.

Augustus utviklet en form for proto-ballett, hvor individuelle ferdigheter og prestasjoner ble tillagt stor betydning:

This individual silent performer was backed by musicians playing such instruments as the tibia, cymbals, drums, cithara, and *scabellum*(...) and accompanied by either a single actor or a chorus that sang the part and provided the narrative continuity(...). Quintilian notes that there could be two *pantomimi* “contending with alternate gestures” and says that Augustus called one of them *salator* (dancer) and the other *interpellator* (interrupter)[...]. This formidable challenge demanded enormous skill and imagination on the part of the principal artist, who underwent extensive training to be able to depict both the actions as well as, simultaneously, the emotional state of several characters. (Beacham 1999, 143)

Under Augustus ble denne typen artister rekruttert blant ikke-romere, som ble nektet romersk statsborgerskap og pålagt et forbud mot å gifte seg med overklassen (“the senatorial class”). (Beacham 1999, 146) Beacham beskriver imidlertid hvordan Augustus innstiftet lover mot å mishandle skuespillere, sangere og dansere på grunnlag av hva som skjedde *under* forestillingene, men utenfor scenerommet var altså aktørene rettsløse.

Beacham beskriver også hvordan kulten rundt Augustus foregriper den kristne kultus på andre måter. På samme måte som Jesus framstilles som både menneske og guddom ble Augustus dyrket som *Divi Filius*.

A further level of ambiguity characterized the presentation and perception of what might be termed the "divinity question." As noted earlier, Augustus had long been recognized as *Divi Filius*, and the worship of his *Genius* was already practiced, first privately, and later as an official state god. (Beacham 1999, 147-148)

Samtidig la Augustus i svært mange sammenhenger vekt på å fremstå som en alminnelig borger. Både Vergil og Ovid prøvde å bygge bro over denne dualiteten ved å foreslå at Augustus ville gjennomgå en metamorfose før sin død. Senatoren Numerius Atticus skal, i følge Beacham, ha sverget en ed på at han så sjelen til Augustus stige opp av kremasjonsbålet, helt i tråd med Romulus-fortellingen. Senatet utropte ham til offisiell guddom etter hans død.

### **Tiberius (Regjeringstid fra år 14 til år 37)**

Da det første *ludi Augustales* skulle arrangeres ett år etter Augustus' død, brøt det ut et allment opprør. Symptomatisk for satsingen på teater i Tiberius regjeringstid, hadde Tiberius begrenset publikumstallet for å dempe den teatrale utfoldelsen. En populær pantomimeartist, nektet å opptre under slike forhold og utløste opprøret. I fullt monn gikk det opp for Romas befolkning hva som var gått tapt ved deres store "emperør-impresario" Augustus bortfall. (Beacham 1999, 154)

### **Caligula (Regjeringstid fra år 37 til år 41)**

Tiberius trakk seg tilbake fra Roma til fordel for Capri. Dette selvpålagte eksilet kom som en konsekvens av et attentatforsøk mot ham. Samtidig som Caligula vokste opp under Tiberius' beskyttelse, henrettet Tiberus flere medlemmer av Caligulas nære familie. Caligula hadde opparbeidet seg et ry for sin ufølsomhet: Beacham referer til kilder som beskriver hvordan Caligula hadde for vane å forkle seg for å kunne overvære tortur og henrettelser inkognito. Beacham nevner også



eksempler på at medlemmer av den romerske eliten begikk selvmord da det ble klart at Tiberius var dødssyk og Caligula var innstiftet som arving.

Under Caligula ble teatralitetens muligheter i maktspillet videreutviklet. En av de første handlinger Caligula utførte som regent, var å oppheve det ti år gamle forbudet mot pantomimer som Tiberius hadde innført. De første bevisene på Caligulas evner som iscenesetter, kom da han hentet levningene etter familiemedlemmer som hadde falt i Tiberius unåde, og begått selvmord eller blitt henrettet som en konsekvens av dette. Caligula ankom Roma med urnene i et overdådig dekorert krigsskip. Beacham viser til Philos' beskrivelser av hvordan hele Roma blir gjort om til et festivalområde:

Nothing was to be seen throughout the cities but altars, oblations, sacrifices, men in white robes and crowned with garlands... goodwill, feasts, public meetings, musical contests, horse races, revels, nightlong frolics with harp and flutes, celebration, freedom, holiday-making and every kind of pleasure... Indeed the golden age pictured by the poets no longer seemed a myth, so great was the prosperity and happiness, the freedom from grief and fear, the joy which pervaded everywhere. (Beacham 1999, 167 – 168)

I samtiden og i ettertiden har mange pekt på ulike tegn på galskap hos Caligula. Beacham på sin side diskuterer Seutonius' beskrivelser av episoder som kan antyde at Caligula led av epilepsi. Beacham trekker i analyse inn noen påståtte bieffekter ved den epileptiske sykdommen som karakteriserende for Caligulas utvikling av teatraliteten:

Two of the symptoms identified in those suffering from temporal lobe epilepsy are evident in accounts of Caligula's behavior: "a profound deepening of emotional responses" and "increased religiousness" (Benediktson 1989, 371). These traits were combined in a most remarkable fashion with some of the more peculiar expressions of his obsessive theatricality. (Beacham 1999, 168)

Beacham peker også på at den uinnskrenkede makten det romerske senatet overførte til Caligula, som på tidspunktet for overdragelsen kun var 24 år gammel, i seg selv kunne være egnet til å framprovosere eksentriske særtrekk.

Imidlertid later det til at Caligula skal ha gått svært langt i å utvikle rollen som imperator i en teatral retning. Caligulas utvikling av seg selv som hovedrolleinnhaver i ulike skuespill må ses i lys av eksisterende restriksjoner som innskrenket skuespillernes borgerrettigheter og lovene som forbød romere å spille skuespill. Caligulas tillempling av dramatikk og etikk, for selv å kunne spille de store hovedrollene, kan også bli analysert ut fra et behov for å spille ut seg selv i rollen som gud: Caligula iscenesatte seg selv som både Dionysos, Jupiter, Diana og Venus.

Caligulas regjeringstid varte kun i fire år. Bortsett fra å reaktivere teatrene og utvide den type spill og festivaler som hadde ligget nede under Tiberius, utmerket Caligula seg også ved å organisere gladiatorkamper og hesteløp hvor han selv deltok, og forventet å stå igjen som vinner. Caligula utnevnte skuespilleren Appelles til sin politiske rådgiver. Da Appelles nølte med å besvare spørsmålet om hvem som var mektigst, Jupiter eller Caligula, hevnet Caligula seg ved å få ham pisket. Beacham referer til Suetonius, som skriver: "Caligula had him flogged, commenting on the musical quality of his groans for mercy" (Beacham 1999, 172)

Caligula visket ut grensene mellom teater og ikke-teater ytterligere ved å omgjøre gladiatorkamper til veritable slagscener, og nattlige iscenesettelser av sjøslag hvor hele byen ble omgjort til arena for forestillingene.

Som reaksjon på et orakelsvar bygget Caligula en fire til seks kilometer lang flytebro fra Napoli til øya Baiae. Iført en gullbrodert tunika ledet han et

liksom triumftog fra fastlandet. Midt i sundet stoppet han opp og holdt en tale om soldatenes lidelser i kampen for å gjennomføre foretaket. Arrangementet fortsatte deretter på flytebryggen og i båter lagt an mot denne. Mot kvelden ble det tent bål langs kysten og bål ombord i båter for at seansen skulle kunne fortsette etter at dagslyset forsvant. I løpet av dette arrangementet skal Caligula ha dyttet mange av gjestene ut i vannet og senket flere av båtene som fungerte som tribuner.

Eksemplene på Caligulas eksentrisitet er mange. Etter felttoget til de britiske øyer, hvor krigsbyttet ble lagt fram i form av skjell fra den britiske side av kanalen, øste Caligula ut sølvmynter og gullmynter over publikum under en teaterforestilling. I tumultene, døde mange av tilskuerne. For underholdningens skyld proklamerte Caligula lover som ble offentliggjort med så små bokstaver, og hengt så høyt opp på oppslagsvegger, at de var umulige å lese. På denne måten satte Caligula Roms befolkning i situasjoner hvor man gjorde seg fortjent til straff uten å være klar over at man var skyldig i noe lovbrudd. Under et protestmøte i Circus trakk soldater ut lederne av protestene og henrettet dem på stedet. Til slutt ble Caligulas guddommelige stormannsgalskap og teatral eksentrisitet for mye for den romerske eliten, og under *ludi Palatini* ble han drept. En midlertidig trekonstruksjon hadde blitt satt opp som teater i nærheten av keiserpalasset. Opprinnelig hadde konspiratørene bestemt seg for å ta livet av Caligula inne på teateret, for å oppnå en maksimal dramatisk effekt, men da Caligula brått forlot forestillingen, fulgte de isteden etter ham og drepte både ham, hans kone Milonia Caesonia og datteren Drusilla rett utenfor inngangen. Den tyske avdelingen innen pretorianergarden omringet teateret for å hevne drapet. Claudius ble innsatt som ny keiser på stedet.

### **Claudius (Regjeringstid fra år 41 til år 54)**

Claudius hadde levd et privilegert og tilbaketrukket liv. Hans sykdom oppmuntret ham ikke til å påta seg rollen som gudelig imperator. Claudius forsøkte å dekke over at keiserens makt ikke lenger var avhengig av senatet og at keisertittelen var blitt autokratisk. Han delte ut amnesti til senatorer, tilbød gunstige posisjoner i maktapparatet til republikkens forsvarere og trakk tilbake de mest upopulære av lovene som Caligula hadde innstiftet. Gladiatorkamper skulle heretter arrangeres til keiserdømmes bevaring. Claudius gjeninnførte med andre ord den Augustinske tilnærming til teaterpolitikk. Imidlertid peker Beacham på at Claudius kan ha blitt fanget av spillet. Med henvisning til Seutonius og Dio hevder Beacham at Claudius utviklet en begeistring for å se blod. Claudius skal i følge kildene ha innført strenge regler som innebar at enhver gladiator som snublet eller tråkket feil, skulle få strupen skåret over. Claudius skal også ha kvittet seg med Tiberius' og Caligulas informanter og angivere ved å tvinge dem inn på arenaene sammen med gladiatorer og ville dyr.

Messalina som var gift med Claudius, hadde et forhold til pantomimekunstneren Mnester. Messalinas la til de grader beslag på Mnesters tjenester, at forholdet ødela for en rekke forestillinger. Ved en forestilling da Mnester ikke dukket opp, satt Claudius i salen. Publikum ville ha Claudius til å svare på om det var sant at Mnester befant seg i palasset hos Messalina, mens Claudius fånyttet prøvde å avkrefte slike rykter.

Beacham beskriver hvordan Claudius arrangerte et nautisk spill av uovertruffen størrelse. Rollebesetningen besto av 19 000 sjømenn og soldater som skulle gjenskape slagescener til sjøs. Skuespillerne var rekruttert blant fanger som kunne ofres i slagscenene. Rundt skipene lå det flåter bemannet med væpnede soldater. Disse regulære troppene skulle straffe de av "skuespillerne" som prøvde å flykte.

Strandlinjen, bakkene og åstoppene i nærheten var fylt med tilskuere fra de nærmeste byene og fra Roma. Etter navaliaden igangsatte Claudius et annet prosjekt som innebar at 30 000 mennesker arbeidet i 11 år med å tømme innsjøen.

Messalina ble spilt utover sidelinjen av Agrippina. Agrippina ryddet veien til maktens tinde for sin egen sønn Nero, på bekostning av den rettmessige tronarvingen Britannicus. Neros regjeringstid innebar den totale teatralisering av det romerske samfunnet. Dramatikeren Seneca var i en lang periode formynder for historiens mest teatrale despot.

### **Nero (Regjeringstid fra år 54 til år 68)**

I kapitlet om romersk teater under keiser Nero, peker Beacham innledningsvis på tosidigheten i Neros teatralisering av Roma. I følge Beacham kalte Plinius den eldre Nero for "destroyer of the human race," og "poison of the World." Samtidig etablerte Nero, ikke minst gjennom sin bevisste bruk av teateret, en maktbase på grunnlag av populariteten han oppnådde blant den alminnelige borger av Roma. Neros egne opptredener på scenen segmenterte massenes oppslutning om hans person. På denne måten var Neros maktbase i stor grad løsrevet fra støtte blant ridderstanden, adelen og senatorer.

Under Augustus hadde middagsselskaper utviklet seg til overdådige fester hvor sirkusartister, historiefortellere og pantomimeartister underholdt gjestene. Velstående hjem engasjerte etter hvert også egne trupper med gjøglere, dansere og skuespillere. Underholdningselementet gjorde at middagsselskapene snart hadde utviklet seg til en sfære hvor de elles så rigide etiketteregler ble opphevet.

Britannicus som var den rettmessige arving til keisertittelen, ble på Neros ordre myrdet som en del av underholdningen under et slikt middagselskap.

Nero thereby ably demonstrated his role as an impresario with "the ability to impose [his] own fictions upon the world," because "the point is not that anyone is deceived by the charade, but that everyone is forced either to participate in it or to watch it silently."(Beacham 1999, 200)

Under begravelsen ble Britannicus dekket av gips for å skjule sporene etter forgiftningen, men det regnet under begravelsesprosesjonen: På denne måten ble udåden avslørt og hele Romas befolkning innlemmet i Neros spill.

Nero økte antallet løp i Circus, og han hevet statusen til gladiatører og kusker ved å heve premiebeløp og honorarer. I teatrene oppstod det ofte tumult. Nero sørget for å fjerne de militære vaktene som skulle forhindre og rydde opp i urolighetene. Samtidig betalte han urostiftere for å lage kaos. På denne måten kunne Nero både nyte forestillingene, og more seg over masseslagsmålene i salen.

Fra 56 organiserte Nero en form for gateteater. Nero, iført kostyme og parykk, ledet gjenger med tilhengere rundt i byen, for å gjøre innbrudd, sette i gang masseslagsmål, eller leve ut andre former for vitalisme. I tillegg ble Nero svært populær i de brede lag av befolkningen da han tillot de øvre lag i det romerske hierarkiet å slåss mot hverandre som gladiatører eller mot ville dyr.

Once again, the masses were enchanted (and traditionalists appalled) by the spectacle of men and women of the equestrian and senatorial orders appearing as musicians, charioteers, and gladiators. Some even danced as pantomimes or acted in stage plays."(Beacham 1999, 207)

Nero satte en stopper for den teaterpolitikken Augustus hadde lagt grunnlaget for, ved å bygge teaterbygg og sirkusbygg rundt omkring i alle provinsene. Fra år 57 var teater og gladiator kamper kun tillatt i sentrum av imperiet, i Roma.

Neros mor, Agrippina, ble tidlig i Neros regjeringstid oppfattet som en konkurrent til Neros maktposisjon, ikke minst fordi hun var en mester i intrigespill. Agrippina hadde manøvrert Nero opp på maktens tinder. Seneca var imidlertid den unge keiserens offisielle beskytter. I 59 forsøkte Nero å kvitte seg med sin mor på en tilsvarende måte som han hadde klart å kvitte seg med sin stebroder Britannicus på. Da han fikk forståelsen av at Agrippina hadde utstyrt seg med motgift, forandret han taktikk og skade taket i sin mors soverom slik at det skulle styrte sammen mens hun sov. Da denne planen ble avslørt, lanserte Seneca en plan om å bruke teaterteknologi for å drepe henne. Seneca mente det var mulig å bygge en mer realistisk kopi av en "båt" som ble brukt under gladiatorkamper. Denne "båten" var konstruert på en måte som gjorde at den kunne falle fra hverandre og frigjøre ville dyr som befant seg inne i konstruksjonen. Nero fikk bygget båten, og så sitt snitt til å stille denne båten til disposisjon for Agrippina. Mekanismene om bord ble utløst og "båten" falt fra hverandre som planlagt.

Agrippina, however, escaped, although another woman who foolishly called out from the water that *she* was Agrippina was beaten to death with oars by conspirators following the stage directions (if not the plot) of their script.

After swimming to fishing boats that took her safely to shore, and upon reaching her villa, Agrippina desperately attempted to save the situation by denying the scenario that Nero had contrived: she pretended to think the event an accident and sent a messenger to tell her son of her fortunate escape. The emperor then "himself set the stage [*parat scaenam*] for a charge of treason" (Tac. *Ann.* 14.7) by theatrically throwing a sword at the feet of Agrippina's messenger before summoning guards and "accusing him of being hired to kill the emperor" on her orders (Suet. *Nero* 34.3). He then directed that his mother be killed so that it would appear she had committed suicide when her plot was foiled. (Beacham 1999, 205)

Agrippina ble drept i slutten av mars 59. Da Nero returnerte til Roma i juni, arrangerte han en triumf. Noe senere tilegnet Nero ekstravagante minneforestillinger, i seks teatre samtidig, til ære for Agrippina. Under

forestillingen kastet han ut baller blant publikum, og de som greide å fange ballene vant verdifulle premier.

Beacham peker på at denne tendensen kan være et symptom på de sosiale forandringer som foregikk i Roma på denne tiden. Siden Augustus tid hadde de øverste samfunnslagene mistet maktgrunnet sitt, men beholdt titler og privilegier. Samtidig hadde den økte sosiale mobiliteten gitt individer uten titler og formelle privilegier store makt i form av formuer og eiendommer.

Neros spill involverte en kalkulert degradering av individer fra de høyere klassene, med den hensikt å øke sin egen popularitet. Gradvis gled denne popularitetsjakten over i et behov for å stille seg i sentrum for selve spillet. Ikke bare som iscenesetter, men også som hovedrolleinnehaver på scenen. Nero lot seg derfor undervise i stemmebruk og dans.

Nero leide inn lærekrefter fra Alexandria, for å undervise rundt 5000 unge tilhengere i kunsten å applaudere. Forsøkene på å bygge opp et vennligsinnet publikum kan ses i lys av Dios beskrivelse: "He [Nero] had only a weak and indistinct voice, and moved the whole audience to laughter and tears simultaneously." (Beacham 1999, 214) I mai 64 sang Nero offentlig for første gang i et teater i Napoli. På grunn av ryktene om keiserens opptreden samlet det seg en enorm mengde tilskuere.

Both Tacitus and Suetonius record that, ominously, the event was marked by an earthquake (...), which damaged the theater, though fortunately not until the audience had dispersed. Nevertheless, he gave a series of subsequent recitals there, occasionally resting his voice but evidently so stagestruck (...) that he was unable to stay away from the place. He even dined publicly in the orchestra, promising the spectators in Greek that "as soon as he had freshened his voice he would belt out something nice and loud" (Suet. *Nero* 20.2). (Beacham 1999, 220)



Beacham peker på at denne opptredenen må ha representert et vendepunkt for Nero. Etter mai 64 skal han ha hatt få motforestillinger til å stå på scenen.

19. juli 64 ble Roma ble rammet av en brann. Den startet i trehusbebyggelsen rundt Circus Maximus, og varte i ni dager. Store deler av sentrum, med boligkvarterer, gamle templer og monumenter ble ødelagt. I følge Beacham utpekte enkelte samtidskommentatorer keiser Nero som brannstifteren. Nero satte i gang arbeidet med å omforme den enorme branntomten til en egen by i byen – Neropolis.

In this Nero was extending an imperial precedent that viewed architecture as a particularly effective visual and three-dimensional medium for self-presentation that could be used by the ruler both to dramatize himself and to distinguish his rule and role from those of his predecessors. [...] What deserves particularly emphasis, however, are its innate theatricality and its function within the larger mise-en-scène of the urban landscape. (Beacham 1999, 224)

I løpet av få år var Roma i større og større grad innlemmet i en teatraliseringsprosess. Bortsett fra de mange nybygde teatrene, later det til at rollen som keiser over imperiet ble tillagt en rekke teatrale aspekter.

Tacitus notes that the marvels of the palace were not so much its "gold and gems ... as its fields and lakes, and the sense of solitude conveyed by the settings of woods and open vistas" created by engineers "who had the ingenuity and courage to test the power of art against the strictures of nature, and to squander the wealth of an emperor" (Tac, *Ann.* 15.42). Nero was intent on rearranging both nature – cutting through the Velian hill and trimming the Oppian – and existing buildings, as he manipulated art and nature to create a vast and dazzling theatrical set. (Beacham 1999, 226)

Beacham beskriver iscenesettelser hvor hele Romas arkitektur og alle Romas innbyggere blir iscenesatt etter keiserens ønsker:

As darkness drew on, the whole of the neighboring grove and all the buildings round about began to echo with song and blaze with lights" (Tac. *Ann.* 15.37). Both historians [Tacitus og Dio] note that women of high and low birth, virgins, married women, courtesans, young and old were all freely available, as "every

man had the privilege of enjoying whomever he wished as the women were not allowed to refuse anyone. Consequently the mob both drank and debauched riotously” (Dio 62.15.5). Predictably the whole thing ended in a general orgy, uproar and violence engulfing participants and spectators alike. (Beacham 1999, 222)

Utgiftene til denne gjennomteatralisering av Roma tømte så og si Neros statskasse. Beacham referer til en historie om at Nero, på grunn av pengemangel, sendte ut en ekspedisjon til Kartago for å finne en mytisk gullskatt. Dido skulle i følge legenden ha gjemt en mengde gull i en hule. Beacham hevder at den romerske befolkningen ble blendet av denne eventyrlige forestillingen om en skjult skatt, og at det generelt rådet en stor entusiasme for Neros løfter om lett kjøpt profitt.

Gullet ble aldri funnet, men Neros performative aktiviteter fortsatte. Nero innstiftet *Neronia* – en olympiade som bar hans navn. Under den første Neroiaden hadde Nero mottatt premier for sin sang og sine opptredener. Under den andre Neroiaden i 65 insisterte Nero på å opptre for å gjøre seg fortjent til de premiene han hadde planlagt å gi seg selv. Nå ville Neros oppføre utdrag av sin egen komposisjon, et verk som ble kalt "*Troica*", på det store *Theatrum Pompeium*.

His performances were, obviously, a particularly potent form of political theater, and so too was the reaction to them. The spectators' response differed not only according to the extent of their experience with theatrical performance but also inevitably along political lines, depending on the degree to which factions supported or opposed Nero. Tacitus states that some members of the equestrian order were crushed as they struggled to reach the exits (attempting presumably to "vote with their feet" as they rose from their reserved seats in the first fourteen rows) and were engulfed by the crowd surging downward, possibly seeking closer view of the extraordinary spectacle. He asserts too that it was dangerous not just to attempt to leave but indeed to be *seen* to do so, "since there were a great many spies both openly present and more concealed, noting the names and faces, the enthusiasm or disapproval of the crowd" (Tac. *Ann.* 16.5). Unimportant spectators might be punished on the spot, while those of greater standing were noted and could anticipate deferred retribution. Thus, the spectators were themselves unwittingly taking part in the performance: they were being watched. (Beacham 1999, 231)

Beacham viser til Tacitus som beskriver prosessen på følgende måte:

(...) Nero had earlier treated all of Rome as if it were his palace, but now it seemed to the city's inhabitants that "one palace occupied the whole of Rome" (Martial *De Spect.* 2.4.). Just as his residence – where he declared that "at last he could begin to live like a human being" (Suet. *Nero* 31.2) – was conceived as a theatrical "pleasure dome," so Nero increasingly began to employ the city itself as a stage set at the service of its actor-manager emperor. (Beacham 1999, 228)

Beacham setter selve brannen i forbindelse med Neros tilnærming til fortellinger om Trojas fall, og de mytiske utlegninger som finnes i litteraturen om forholdet mellom Troja, Kartago og Roma. Beacham referer til påstander om at Nero sang de passasjene fra *Troica* som omhandlet Trojas ødeleggelser mens brannen herjet. Under Neros opptreden på Pompeiiteateret, krevde publikum at Nero skulle konkurrere i kategorien *citharoedus*, ved å opptre med solosang. Nero trosset salens krav og forlot teateret.

Romersk teaterhus kan beskrives som en lukking av det åpne greske amfiteateret. Samtidig åpnet spesielt Caligula og Nero opp for en grenseløs teatralisering av byrommet. Begge tendensene kan ses i lys av arkitektoniske rammer for teatralisering. Både det beskyttede scenerommet og den urbane bebyggelsestetthetens begrensninger definerer de tidlige romerske keiseres teaterformer.

The total architectural enclosure afforded by the structural unity of the Roman theater (reinforced by its awesome scenic embellishment) was thus joined to a form of rigid psychological containment to create a totalitarian artwork: the ultimate "environmental theater." (Beacham 1999, 231)

Beacham vier noen sider til å analysere Neros gjennom-teatralisering av det romerske samfunnet. Han tar utgangspunkt i at sammensmeltningen av estetikk og politikk, kunst og liv, illusjon og virkelighet, skapte et klima hvor den romerske

befolkningen mistet orienteringssansen. Neros teatralisering hadde ikke formål om å overbevise "klienter" eller framføre saklige argumenter. Hensikten var snarere å spille på gruppedynamikk og emosjoner for å utløse massenes absolutte eller totale opprømtet og ikke minst frykt.

It was not merely that Nero through his performances tactlessly demonstrated his power to abolish the normative rules governing society, causing his political opponents to wish to deny and curtail that power. It was rather that such behavior endangered a giddy sense that reality and illusion had merged, that the ordinary categories and signs by which a deeply conservative society made sense of itself had collapsed into a black-comedy world of topsy-turvydom. (Beacham 1999, 238)

Beacham henviser til *Actors in the audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian* av S. Bartsch (1994)

"In those contexts in which there exists a well-defined, self-conscious audience (as with Nero's stage performances – or modern meta-theater), it entails a reversal of the normal one-way direction of the spectators' gaze, so that they know themselves watched by the object of their view and respond accordingly even as the categories of spectacle and spectator lose all stability." Under such circumstances, Bartsch continues, the reception of the performance is largely determined according to the agenda of the more powerful "performer/spectator," because "the dominant member is felt to have a stake in controlling the appearance, and so the public meaning, of the interaction." In such an unequal balance of power, those who already have grounds to envy the power or resent the activity of the dominant performer are likely to find the situation particularly offensive and disturbing, and this is precisely the impression conveyed by Tacitus and the other historians upon whom our knowledge of Nero's performances depends. (Beacham 1999, 231 – 232)

Beacham viser til at teatralisering av samfunn, eller kan være et fellestrekk ved tyranners tilnærming til.

Etter nok et mislykket komplott hvor Nero skulle likvideres på scenen, klarte senatet å samle seg om et vedtak hvor Nero ble erklært som folkefiende 9. juni år 68. Nero forsøkte å flykte mot havnebyen Ostia. Da forfølgerne innhentet ham skal

han ha resitert passasjer fra Oidipus før han begikk selvmord. I følge historien var Neros siste ord: "Qualis artifex pereo!" - "Hvilken kunstner dør ikke med meg!" (Beacham 1999, 252)

## **Litteratur**

Beacham, Richard C.  
Marco De Michelis  
Martin Dreier  
Gernot Giertz  
Jaques Gubler  
Jørg Zutter,

*Adolphe Appia/ ou le renouveau de l'esthétique théâtrale :  
dessins et esquisses de décors*

Editions Payot Lausanne, Lausanne 1992

*Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*

Yale University Press, New Haven 1999

*The Roman Theatre and its Audience*

Routledge, London 1991

Beacham, Richard C.

Beacham, Richard C.

Walker, Susan

Peter Higgs

*Cleopatra of Egypt/ from History to myth*

British Museum Press, London 2001