Jan Scholtemeijer

Die proloë van Terentius - 'n teatercredo

Abstract

In his prologues Terence replies to criticism on his work and criticizes the comic convention, but also expounds his own theory of theatre. The theatrical event is contained in three elements: *text*, *actor* and *audience*. Only when these three elements meet and work together in the theatre do we have living drama. The playwright entrusts his text (*studium*) to the guardianship (*tutela*) of the actor who has the authority (*auctoritas*) of a guardian (*tutor*) to act in the interest of the author and his work. The text is also entrusted to the good faith (*fides*) of the audience who has the moral duty (*fidei-commissum*) to give the play a fair hearing. By employing technical terminology from Roman public and legal life, however, Terence makes theatre a *res publica*, a public affair where playwright, actor and audience have a civic duty to promote theatre.

1. Inleiding

Daar het uit die bloeiperiode van die Romeinse teater geen literêre materiaal vir ons behoue gebly waarin daar enigsins oor die teater geteoretiseer word nie. Trouens, van die omvattende en geweldig vrugbare teaterbedrywighede gedurende die eeu van 264 tot 160 v. C., het daar maar net 27 komedies oorgebly: 21 van Plautus (en een daarvan is maar erg fragmentaries) en 6 van Terentius. Of daar in dié tyd wel ook teoreties oor die teater gedink en geskryf is, weet ons nie. Dit is wel moontlik, want uit die behoue werke van dié twee dramaturge kan ons tog 'n rekonstruksie waag.

Klassici het uit die nood van omstandighede lankal geleer om uit oorskietlappies fatsoenlike klere te prakseer. Ons is gedurig besig - trouens, dit is deel van ons opdrag - om uit skrale gegewens 'n lewe, 'n beskawing te rekonstrueer; nou wel nie altyd met ewe veel geloofwaardigheid en sukses nie, maar tog. Plautus se komedies is baie "selfbewus": sy karakters lewer gedurig sydelingse kommentaar oor die betrokke komedie en oor komedie in die algemeen (Slater, 1981:203 ff). Baie van wat ons van die Romeinse teaterpraktyk weet, is afgelei uit Plautus se komedies. Dit sou moontlik ook 'n interessante studieveld wees om heel sistematies Plautus se opmerkings oor die komedie te versamel, te ontleed en te interpreteer om te probeer vasstel wat Plautus self oor die teater gedink het. In hierdie artikel wil ek egter na Terentius se beskouing oor die teater kyk.

2. Terentius se breuk met die komediekonvensie

Publius Terentius was 'n buitestaander, 'n doelbewuste buitestaander op die Romeinse komedieverhoog. Hy het willens en wetens gebreek met die heersende komediekonvensie - 'n konvensie wat toe al ruim 100 jaar oud was (Wright, 1974:127 ff.). Sy "andersheid" lê in sy taal, styl, struktuur, karakterisering en morele uitkyk (Beare, 1964:91 ff.; Duckworth, 1952:331). Soos ons uit die behoue fragmente kan aflei, verskil Terentius in hierdie aspekte van al die ander Romeinse komedieskrywers (Wright, 1974:127). In sy proloë kritiseer hy soms ook eksplisiet bepaalde tradisies en konvensies. In die *Phormio*-proloog (6-12) spreek hy hom byvoorbeeld skerp uit oor 'n sentimentele toneeltjie in 'n komedie van een van sy kritici, Luscius Lanuvinus (Klose, 1966:136-7). In die proloog tot die *Heauton Timoroumenos* (30-32) verwerp hy 'n *servus currens*-toneel, dié van 'n uitasem slaaf, 'n stereotipe karakter in die Romeinse komedie, en moontlik ook in die Griekse "Nuwe Komedie" (Csapo, 1989:149). Ook in die proloog tot die *Eunuchus* (36-41) kla hy oor ál die stereotipe karakters in die konvensionele komedie. Soms lewer hy ook in die verloop van die komedie self implisiete kritiek op die konvensie, byvoorbeeld op die gebruik dat alle handeling in die straat moet plaasvind (*Andria*, 490-491; vgl. ook *Phormio*, 818; *Eunuchus*, 894-895 en *Hecyra*, 866-867).

Hierdie breuk met die konvensie was waarskynlik ook die oorsaak van die jarelange vete wat Terentius gevoer het met die *malevolus vetus poeta*, die kwaadwillige ou digter, wat deur Donatus vir ons geïdentifiseer is as Luscius Lanuvinus (*Ad Eunuchum*, 4). Dit is egter moontlik dat dit nie net 'n persoonlike vete tussen Terentius en Lanuvinus was nie. Sy kritikus, die *malevolus vetus poeta* in die *Andria*-proloog (5-7), word later in dieselfde proloog meervoud (15-21: "Id isti vituperant ...") so ook in die *Adelphi*- en *Hecyra*-proloë (respektiewelik 1-3 en 21-22). Daaruit kan ons dus aflei dat Luscius Lanuvinus waarskynlik bloot 'n mondstuk van 'n hele groep kritici was, moontlik 'n vername verteenwoordiger van die teatergilde, die *Collegia Poetarum*. Ons weet nie veel van hierdie gilde nie, behalwe dat dit wel bestaan het, dat sowel outeurs as akteurs daaraan behoort het en dat dit deur die staat erken is (Wright, 1974:183 ff.). In Rome, en seker ook op enige ander plek en in enige ander tydvak, sou enige gilde van hierdie aard geneig wees om konserwatief te wees. Terentius se proloë suggereer dan ook dat die gilde gou-gou hulle geledere gesluit het teen enige radikale vernuwing in die Romeinse teaterpraktyk.

Terentius se "andersheid" lê natuurlik nie net in sy taal, styl, struktuur, karakterisering en morele uitkyk nie. Sy proloë self is 'n opvallende anderse element in sy werk. 'n Konvensie van die Griekse Nuwe Komedie was dat 'n spesiale proloogspreker kortliks die intrige en agtergrond van die betrokke komedie aan die gehoor uiteensit (Gaiser, 1972:1047). Plautus het natuurlik al met hierdie konvensie geëksperimenteer, maar Terentius het heeltemal daarmee gebreek. Sy proloë is nie gebruik om die intrige van sy komedies uiteen te sit nie, maar hulle is geskryf ter wille van 'n literêre debat. Terentius antwoord in sy proloë op kritiek op sy komedies en op sy werkwyse. Die proloë weerspieël natuurlik ook die teenkanting wat hy as gevolg van sy breuk met die konvensie van sy medekomediëdigters ervaar het. Juis omdat hierdie proloë so opvallend is, is daar natuurlik deur die eeue al baie navorsing daaraan gewy. Maar daar is tog nog 'n bepaalde perspektief wat ons te danke het aan die moderne insigte oor drama, meer in besonder die verhoogkritiek (*performance criticism*), waaraan nog aandag gegee moet word.

3. Die taak van 'n dramaturg

Terentius is deurgaans baie bewus van die verpligtinge wat op die dramaturg, die akteur en die gehoor rus. Hy stel dit eksplisiet dat die dramaturg se enigste taak is om die publiek te vermaak:

id sibi negoti credidit solum dari,
populo ut placerent quas fecisset fabulas (*Andria*, 2-3)

Hy (Terentius) was daarvan oortuig dat sy enigste taak was om komedies te skryf wat die publiek sal vermaak.

Die aanspraak word herhaal in die *Eunuchus*-proloog (1-3):

Si quiquamst qui placere se studeat bonis
quam plurimis et minime multos laedere,
in is poeta hic nomen profitetur suum.

As daar iemand is wat daarna strewende om soveel as moontlik opgevoede mense te vermaak en aan so min as moontlik mense aanstoot te gee, dan verklaar hierdie digter openlik dat hy een van hulle is.

Terentius wil egter nie maar net so bolangs met die stroom saamdryf nie. Hy het kritiek op die konvensie en wil graag daarin 'n vernuwing bring. Hy eien homself daarom die reg toe om sekere tonele uit die bestaande Griekse komedies te haal en dit te gebruik by ander komedies (die sogenaamde *contaminatio*-klag). Hy beweer natuurlik dat hy dit volgens die voorbeeld van Plautus, Ennius en Naevius doen (*Andria*, 9-21; vgl. ook *Heauton Timoroumenos*, 20-21). Dié gedeeltes kan hy gebruik soos dit die toneel die beste pas: soms deur 'n toneel woord vir woord te vertaal (*Adelphi*, 11); by ander geleenthede weer deur dit te verwerk sodat dit by die Romeinse wêreld pas. Hy kritiseer in die *Eunuchus* (9-13) juis sy kritikus dat hy in sy vertaling nie die Romeinse leefwêreld in ag geneem het nie, en so "deur goed te vertaal maar swak te skryf, uit goeie Griekse komedies power Latynse komedies geskep het". Dit werp dan ook lig op die opmerking in *Andria* (20-21) dat hy "verkies om eerder Ennius, Plautus en Naevius se onnoukeurigheid (*neglegentiam*) na te streef as sy kritici se pedantiese noukeurigheid (*obscuram diligentiam*)". Dit val natuurlik weer goed in by sy aanspraak om sy gehoor te vermaak.

Hy wil egter ook in 'n ander opsig vernuwing bring. Soos reeds gemeld, was Terentius al ietwat geïrriteerd met die stereotipe intriges en stereotipe karakters van die konvensionele komedie. In *Eunuchus* (35-52) versoek hy die gehoor by monde van sy proloogspreker om hom 'n geleentheid te gun om 'n heel ander tipe komedie as dié waaraan hulle gewoond is op die planke te bring: "*date potestatem mihi / statariam (fabulam) agere*" (35-36) - (gee my geleentheid om 'n rustige komedie op te voer) - dit is 'n komedie sonder die gebruikelike stereotipe karakters (36-39) en sonder die groot kabaal en koersagtige bedrywighede op die verhoog - "*clamore summo, cum labore maximo*" (40), 'n komedie wat op dialoog berus - "*in hac est pura oratio*" (46). Dit maak dit ook makliker vir 'n ouer akteur om nog toneel te speel (42-43) en dit gee hom terselfdertyd kans om ook 'n ander aspek van sy talent te toon (46-47). Sou so 'n komedie in die gehoor se smaak val, sal dit terselfdertyd ook jonger skrywers aanmoedig om so iets te probeer ter wille van die gehoor (51-52). Dit is immers al hoog tyd vir 'n vernuwing in die genre: in sy proloog tot die *Phormio* (9-11) sê hy prontuit aan sy kritici, dit is die konvensionele komedieskrywers, dat die feit dat hulle nuwe produksies geslaag het, eerder te danke is aan die inspanning van die akteurs as aan hulle eie werk: "*actoris opera mage stetit quam sua*" (10).

Terentius se denke oor die teater kulmineer eintlik in die laaste proloog wat hy geskryf het, dié tot die derde opvoering van *Hecyra* en dit sal daarom gepas wees om die bespreking daarop toe te spits.

4. Die proloog tot die *Hecyra*: die plig van akteur en gehoor

Waar hy in dié proloog (52-54) by monde van Ambivius Turpio, die produksieleier van die opvoering, en waarskynlik ook die hoofspeler, sê

sinite impetrare me, qui in tutelam meam
studium suum et se in vestram commisit fidem
ne eum circumventum inique iniqui inrideant

Gee my die geleentheid om te verseker dat onregverdige mense nie op onbillike wyse 'n outeur uitlag wat bedrieg is toc hy sy werk en sy loopbaan aan my beskerming en julle goeie trou toevertrou het nie

vat hy daarmee eintlik 'n hele teatercredo saam.

Die gebruik van die woord *tutela* in hierdie besondere konteks, beteken meer as bloot beskerming. Dit is 'n regstegniese term. Servius definieer die begrip soos volg:

tutela est vis ac potestas in capite libero ad tuendam eum qui propter actatam sua sponte se defendere nequit, iure civili data ac permissa

tutela is die mag en bevoegdheid oor die lewe van 'n vrye persoon om iemand wat omrede sy ouderdom nie in staat is om homself te beskerm nie, te beskerm en dit is verleë en toegestaan deur die siviele reg.

Tutela is dus die funksie van 'n voog om die persoon en eiendom van sy bevoogde of beskermeling te beskerm. Hierdie funksie word gekwalifiseer as 'n bevoegdheid (*potestas*) en dit is ook nie net 'n reg nie, maar ook 'n plig (*munus*) (Berger, 1953:s.v.). Terentius impliseer dus dat die dramaturg sy eiendom, dit is sy belangstelling en sy werk (*studium*), en homself, dit is sy persoon as dramaturg, met ander woorde sy loopbaan, in die beskerming van die akteur stel. Daardeur het die akteur dus die bevoegdheid (*potestas*), maar ook die verantwoordelikheid (*munus*), om die werk van die dramaturg, sy drama en ook sy persoon, sy loopbaan, te beskerm en te bevorder. Die dramaturg erken daarmee sy afhanklikheid van die akteur: sonder die akteur kan hy niks vermag nie.

Hoewel Terentius en Plautus beide die woord *fides* dikwels in die sin van beskerming gebruik, het dit in hierdie konteks beslis 'n regstegniese betekenis. In die regsterminologie beteken die woord basies eerlikheid, betroubaarheid, opregtheid in wetlike verhoudings; dit impliseer die eerlike hou van beloftes en die betroubare uitvoering van pligte waaroor ooreengekom is. Dit is eger 'n morele en nie 'n wetlike plig nie (Berger, 1953:s.v.). Lees mens dit nou saam met *commisit*, dan kry ons 'n *fideicommissum*. Dit is 'n vertrouensopdrag, meestal in die geval waar 'n erflater iets wil nalaat aan iemand wat wetlik nie 'n erfgenaam kan wees nie; dan rig hy 'n versoek aan die erfgenaam om sodanige skenking te maak. Dit is nie wetlik afdwingbaar nie, maar dit plaas 'n morele verpligting op die erfgenaam (Kaser, 1965:323-4). Die dramaturg plaas dus sy werk en sy loopbaan in die beskerming (*fides*) van die gehoor wat bloot deur hulle teenwoordigheid by 'n opvoering 'n onderneming gee en 'n vertrouensopdrag (*fideicommissum*) ontvang om die drama 'n billike kans te gee om opgevoer te word en om dán eers, na die opvoering, te oordeel.

As onregverdigde mense (*iniqui*) dan op onbillike wyse (*inique*) die dramaturg wat bedrieg is (*circumventum*), tot 'n bespotting maak (*inrideant*), dan impliseer dit dat die akteur sy gesag en bevoegdheid as *tutor*, as voog om die dramaturg en sy werk te beskerm en te bevorder, nie nagekom het nie en/of dat die gehoor hulle vertrouensopdrag nie gestand gedoen het nie. Uit die geskiedenis van hierdie stuk, soos ons weldra sal sien, is dit in hierdie geval die gehoor wat nie hulle vertrouensopdrag gestand gedoen het nie, omdat hulle nog nooit die drama 'n billike kans gegee het om opgevoer te word nie.

Só, deur die gebruik van hierdie regstegniese terminologie, plaas Terentius ons natuurlik direk in die sfeer van die Romeinse openbare lewe (Büchner, 1974:18-9), meer spesifiek in die regsfeer, waarvan sy toehoorders eerstehandse ervaring gehad het, omdat alle verhoore in die openbaar, op die *forum* plaasgevind het. Trouens, die openingsverse (1-4) plaas ons al dadelik in hierdie sfeer: die proloogspreker deel die gehoor mee dat hy as *orator*, pleitbesorger (advokaat vir die verdediging) voor hulle staan en versoek dat aan hom die wettige reg (*ius*) gegun word om 'n komedie wat vroeër misluk het, weer op te voer. Aan die gehoor word nou die gesag (*auctoritas*) van 'n regter verleen om te oordeel. Die regter (gehoor) kan egter eers 'n oordeel vel as die saak in sy geheel aan hom voorgelê is, dus as die komedie volledig opgevoer is.

Dit is opvallend watter waarde Terentius aan die oordeel van die gehoor heg. Die wyse waarop hy telkens 'n beroep op die gehoor doen, maak dit heelwat meer as 'n blote *captatio benevolentiae*. Die gehoor word telkens versoek om as regter op te tree. In die *Heauton Timoroumenos* moet die gehoor as regter uitspraak lewer oor die *contaminatio*-klag: "*oratorem esse voluit me .../ vostrum iudicium fecit*: (11-12) - (Hy wou hê dat ek [die proloogspreker] as advokaat optree en dat julle as regters optree). Ook oor die klag dat hy van sy vooraanstaande vriende hulp gekry het, sê hy dat hy hom sal neerlê by die gehoor se beslissing: "*arbitrium vostrum, vostra existumatio / valebit*" (25-26) - (julle [die gehoor se] uitspraak, julle opinie sal geld). In *Eunuchus* moet die gehoor insgelyks uitspraak gee oor die plagiaatklag: "*id ita esse vos iam iudicare poteritis*" (29) - (julle sal kan oordeel of dit so is). In die gebruikelike *captatio benevolentiae* aan die einde van elke proloog gebruik Terentius telkens die geykte regsterminologie: *Andria* (24): "*adeste aequo animo et rem cognoscite*" - (luister onbevooroordeeld en neem kennis); so ook in *Heauton Timoroumenos*, 35; *Eunuchus*, 41-45; *Phormio*, 30 en *Adelphi*, 24).

Laat ons egter hierdie uitspraak in *Hecyra*, 52-54 in die konteks van die hele proloog plaas.

Hecyra is reeds by twee vorige geleenthede onsuksesvol opgevoer. In 165 v.C. tydens die *Ludi Megalenses*, die spele ter ere van die groot Moedergodin, het gerugte van 'n boksgeveg (en moontlik ook die sensasie van 'n touloper) 'n samedromming van mense en 'n rumoer veroorsaak, met die gevolg dat die drama nie opgevoer kon word nie (33-36). Dit is wel interessant dat die voorval as 'n *calamitas* beskryf word (30): 'n ramp, 'n ongeluk, met die konnotasie van 'n noodlotsgeval. Die mislukte opvoering is dus nie toe te skryf aan die kwaliteit van die drama of die werk van die akteur nie. In die proloog tot die vorige opvoering van die *Hecyra* skryf Terentius dit toe aan die optrede van die *stupidus populus* - die onnossele publiek. Hy is egter nou versigtiger. Hy moet immers die publiek se goedgesindheid behou, want sonder 'n gehoor kan die werk nie opgevoer word nie. Om 'n herhaling van so 'n ramp te voorkom, sê hy, is die *intellegentia* van die gehoor nodig (31-32) - die begrip en onderskeidingsvermoë. Hy impliseer waarskynlik die vermoë van die publiek om te onderskei tussen die relatiewe waardes van verskillende aantreklikhede wat tydens die *ludi* aangebied word - in dié sin dat *intellegentia* ook te doen het met goeie

smaak. As die gehoor se begrip, se onderskeidingsvermoë en goeie smaak sal optree as hulp en ondersteuning (*adiutrix*) van die akteur se toewyding (*industria*), dan kan die stuk suksesvol opgevoer word. Die sukses van die drama berus met ander woorde nie net op die teks van die dramaturg nie, maar in die laaste instansie op die toewyding (*industria*) van die akteur en die ondersteuning (*adiutrix*) van die gehoor.

Met die tweede opvoering in 160 v. C. tydens die *Ludi Funebres*, die begrafnispele ter ere van Aemilius Paulus, het die nuus dat 'n gladiatoregeveg gaan plaasvind, weer eens veroorsaak dat die gehoor na die eerste bedryf padgegee het, en kon die stuk weer nie opgevoer word nie (39-43).

Nou, by die derde geleentheid, is daar geen wanorde nie, alles is rustig en stil (43). Die akteur het nou die tyd om die drama weer op die planke te bring (44) en die gehoor het nou die *potestas*, die bevoegdheid, om die toneelkuns te bevorder (45). Die volgende verse verduidelik wat bedoel word (46-49):

nolite sinere per vos artem musicam
recidere ad paucos: facite ut vestra auctoritas
meae auctoritati fautrix adiutrixque sit

moenie toelaat dat deur julle toedoen die toneelkuns beperk bly tot 'n paar mense nie: sien toe dat julle gesag my gesag geneë is en dit ondersteun.

Dit is baie interessant dat die woord *auctoritas* gebruik word. *Auctoritas* dui juis op 'n amptelike prestige en bevoegdheid wat 'n persoon het wat in beheer van ander mense staan en sy gesag kan afdwing (Berger, 1953: s.v.). Die gehoor en die akteur het dus die amptelike bevoegdheid om te sorg dat dié deel van die *ludi* wat aan die toneelkuns gewy is, die aansien en die belangrikheid kry wat dit toekom, en om te sorg dat die teater ontwikkel en veral nie stagneer in die hande van 'n paar dramaturge nie (Büchner, 1974:19).

Ambivius Turpio, die toneelbestuurder, vra dit ook spesifiek omdat sy grootste dryfveer nie finansiële wins is nie, maar eerder om die gehoor se belange te dien (49-51). Hierdie uitspraak herinner 'n mens ook dadelik aan die openbare ampte, die *honores*, waaraan geen amptelike vergoeding verbonde was nie, omdat dit beskou is as 'n eer om die *res publica* en die publiek te dien.

Maar die akteur se doel is nie om slegs die publiek se belange te dien nie. Hy het ook, soos die publiek, die verantwoordelikheid om die teater te stimuleer. Daarom immers voer hy nou vir die derde keer hierdie betrokke komedie op wat by twee vorige geleenthede misluk het.

Trouens, sê die akteur (2-5), in sy jonger dae het hy dit juis as sy taak gesien om dramas wat by die eerste geleentheid onsuksesvol opgevoer is, weer op te voer sodat hulle aanvaarde komedies geword het en sodat die geskrifte nie saam met die outeur self verlore sou gaan nie. Hy is wel bewus (6-11) van die feit dat die teaterlewe wisselvallig is en dat *fortuna*, die gelugsgodin, 'n groot rol daarin speel, en dat geen mens ooit seker kan wees van sukses nie. Maar bloot die feit dat hy die komedies van Caecilius wat nie onmiddellike suksesse was nie, weer opgevoer het, het daartoe gelei dat Caecilius bly skryf het en nie totaal ontmoedig is nie. Hier is dit van belang om in gedagte te hou dat juis in hierdie tyd waarin nou gepraat word, Caecilius een van die leidende figure in die Romeinse komediewêreld was. Terentius het ook sy heel eerste komedie, *Andria*, aan Caecilius gaan

voorlees, vertel Suetonius (*Vita Terenti*, ii) en Caecilius was geweldig beïndruk daarmee. Nadat die komedies volledig opgevoer is en so leer ken is, het hulle geliefd geraak en juis so is die digter van vergetelheid gered (20-23). As hy as akteur sy rug op die komedies sou gedraai het, dan sou hy Caecilius maklik kon ontmoedig om ooit weer iets te skryf (23-26). En watter verlies sou dit nie gewees het nie, word geïmpliseer. Juis daarom word die *Hecyra* nou vir die derde keer opgevoer. Deur die akteur se *industria*, sy toewyding, bygestaan deur die gehoor se *intellegentia*, hulle onderskeidingsvermoë, kan hierdie stuk ook slaag en kan hierdie outeur ook aangemoedig word om weer te skryf.

5. Teater is 'n siviele plig van dramaturg, akteur en gehoor

Dit gaan egter om meer as Terentius se *Hecyra* in hierdie proloog. In vers 45-46: "*vobis datur/potestas condecorandi ludos scaenicos*" - (julle [die gehoor] het die bevoegdheid om die teater te bevorder) - verskuif die fokus van die besondere, van Terentius se *Hecyra*, na die algemene, die teater. Daarom sluit die proloog ook af (47-49) met die versoek:

Mea causa causam accipite ac date silentium
ut libet scribere aliis mihi que ut discere
novas expediat posthac pretio emptas meo.

Aanvaar my pleidooi nou ter wille van die saak waarom dit gaan en gee aan ons die stilte (om die stuk op te voer) sodat ander outeurs ook die begeerte kan hê om komedies te skryf en sodat ek (as akteur) ook die geleentheid kan hê om weer nuwe stukke, wat op my aanbevole prys aangekoop is, in te studeer.

'n Proloog wat geskryf is ter wille van 'n suksesvolle opvoering van die *Hecyra*, word so eintlik Terentius se teatercredo. Die aanleiding tot die proloog is die gebeure rondom die *Hecyra*. Dit word nou weer opgevoer soos ook ander stukke weer opgevoer is. Dit word gedoen om die onsterflikheid van die outeur deur sy werk te verseker (5), om te verseker dat hierdie outeur soos ander outeurs nie ontmoedig word nie, maar eerder aangemoedig word om meer te skrywe (11-28) en sodat ander outeurs ook die begeerte kan kry om te skrywe (48).

Dit alles word pragtig saamgevat in die drie versreëls waarmee ons begin het (52-54): "gee my (as akteur) die geleentheid om te verseker dat onregverdige mense nie op onbillike wyse 'n outeur uitlag wat bedrieg is toe hy sy werk en sy loopbaan geplaas het in die beskerming van my (die akteur) en van die gehoor nie."

'n Komedie (en implisiet enige verhoogwerk) bestaan uit drie elemente: die teks (*studium*) van die dramaturg, die bevordering (*tutela*) daarvan deur die akteur en die nakoming van 'n vertrouensopdrag (*fides*) deur die gehoor. Slegs as die drie elemente saam teenwoordig is, saam werk, kan ons egte teater hê.

In Styan (1975:6-7) se *Drama, stage and audience* lees ons die volgende: "The irreducible theatre event is contained in these three elements:

SCRIPT - ACTOR - AUDIENCE

The playwright setting down his play on paper works perforce by a code of words. The text is a coded pattern of signals to the actor, and the resulting performance is a further coded pattern of signals to the spectator (6) ... these three elements are irreducible because they

constitute the three living links in the chain. (7)" By die lees hiervan kan 'n mens amper saam met Terentius versug: "*nullumst iam dictum quod non dictum sit prius*" (*Eunuchus*, 41) - (daar is niks gesê wat nie reeds vroeër al gesê is nie).

Maar dit gaan oor veel meer as dit. Deur die gebruik van polities-gelade terminologie, *fides, auctoritas, potestas, ius, iudicium, iudicare, orator* en *tutela*, plaas hy die aangeleentheid midde-in die sfeer van die Romeinse openbare lewe. Teater is vir hom 'n *res publica*, 'n openbare aangeleentheid (Klose, 1966:168). Bevordering van die teater is 'n siviele plig, 'n verantwoordelikheid wat op die outeur, akteur sowel as die publiek rus - net so belangrik as die ander siviele verpligtinge wat op die burgers van die *res publica* rus. Hoe belangrik Terentius dit beskou, blyk uit sy antwoord in die *Adelphi*-proloog (15-21) op sy kritici se aanklag dat hy hulp ontvang het van vooraanstaande vriende. Hulle mag dit as 'n aanklag beskou, maar hy beskou dit as 'n baie groot kompliment wanneer hy byval vind by dié mense wat by die hele publiek byval vind en wie se dienste in oorlog, vrede en private aangeleenthede te alle tye sonder hovaardigheid aangebied word. Daarmee impliseer Terentius dat die dramaturg se bydrae tot die *res publica* net so belangrik is as dié van die politici en militariste.

6. Verwysings

- Bearce, W. 1964. *The Roman stage. A short history of Roman drama*. London: Methuen, 3de hers. uitgawe.
- Berger, A. 1953. *Encyclopedic dictionary of Roman Law*. Philadelphia: The American Philosophical Society, 43:2.
- Büchner, Karl. 1974. *Das Theater des Terenz*. Heidelberg: Karl Winter Verlag.
- Csapo, Eric. 1989. Plautine elements in the running slave entrance monologues. *Classical Quarterly*, 39 (1): 148-163.
- Duckworth, George E. 1952. *The nature of Roman comedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Gaiser, K. 1972. Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, vol. I, 2. Berlin: Walter de Gruyter. p. 1027-1113.
- Kaser, Max. 1965. *Roman Private Law*. Vert. Rolf Dannenbring. Durban: Butterworth.
- Klose, Dietrich. 1966. *Die Didaskalien und Prologe des Terenz*. Dissertation Bamberg.
- Slater, Nial W. 1981. *The theatre of the mind: Metatheatre in Plautus*. Dissertation Princeton University.
- Styan, J.L. 1975. *Drama, stage and audience*. London: Cambridge University Press.
- Wright, John. 1974. *Dancing in chains: the stylistic unity of the Comoedia Palliata*. American Academy in Rome.

Universiteit van Pretoria