



E. Ch.L.van der Vliet

De politiek van het theater, het theater van de politiek

Een beschouwing

In ons vorige nummer reageerden politici, wetenschappers en journalisten op de stelling van Henk te Velde dat het theater in de politieke arena herwaardeerd moet worden. Classicus E. Ch.L.van der Vliet schreef een historisch essay over het onderwerp.

Keizer Augustus zou op zijn sterfbed zijn naaste vrienden heengezonden hebben met de slotregels van een komedie, de woorden waarmee de spelers zich tot het publiek richtten en afscheid namen: 'En wanneer er heel goed gespeeld is, geef allemaal applaus en zend ons met vreugde heen.'¹

Van dezelfde Augustus wordt verteld dat hij - anders dan Caesar die bij de Spelen zijn stukken zat door te werken en zijn correspondentie af te doen en daarmee de ergernis van het volk opwekte - daar voor iedereen zichtbaar met het gebeuren meeleefde; of omdat hij het meende en ze hem werkelijk boeiden, of omdat hij het speelde, aldus het commentaar.² Augustus, de ondoorgroondelijke, de sfinx, de meester van de propaganda in woord en in beeld, beseft heel goed dat voor een geslaagde rol als politicus het theater onontbeerlijk was. Augustus' betachterkleinzoon, keizer Nero, schoot naar het ene uiterste door door in hoogsteigen persoon als zanger en muzikant op te treden, in Griekenland de Heilige Spelen, in de eerste plaats die van Olympia, af te reizen, bejubeld te worden door het publiek en de eerste prijs te krijgen: de keizer als acteur. Het andere uiterste zien we in de Late Keizertijd, de voorstelling van de verhevenheid van het keizerschap door middel van een hofceremonieel met vaste enscenering en rituelen, waarin de keizerlijke audiëntie 'het zwijgen' was en tenslotte in de Byzantijnse

1 Suet., *Aug.* 99, 1. Verwijzingen naar antieke auteurs volgens *Oxford Classical Dictionary*².

2 Ibidem, 45, 1-2; Fergus Millar, *The emperor in the Roman world (31 BC - AD 337)* (Londen 1977) 370-371.

tijd de automatisch opstijgende troon waarop de keizer gezeten was - tot verbijstering van de barbaarse kruisridders uit het Westen.

Bij Spelen in Rome denken de meesten vooral, of zelfs alleen, aan wagenrennen en gladiatorengevechten. De Romeinse wagenrennen hadden, aanvankelijk althans, een verregaande rituele betekenis en werden alleen bij bepaalde, vastgelegde gelegenheden gehouden. Gladiatorensporten hadden met de oorspronkelijke Romeinse Spelen geen enkele inhoudelijke binding en werden in een andere, funeraire, context gegeven. Maar in de tijd van Augustus behoorden zowel wagenrennen als gladiatorensporten en wildebeestenjachten tot het vaste programma van 'de Spelen'. Deze waren er echter niet toe beperkt. Andere onderdelen waren minstens zo essentieel: theatervoorstellingen zowel in Griekse (komedie) als in Italische of Latijnse stijl (*ludi scaenici*), het optreden van atleten en bokkers, en van pantomime spelers, die tot grote beroemdheden konden uitgroeien. Vanwege het grove en erotische karakter van de voorstellingen hadden de acteurs een zeer lage sociale reputatie. En ook hier greep Augustus regulerend in. Hij verbood gladiatorensporten waar de verslagene geen kans had niet gedood te worden en kondigde disciplinerende maatregelen ten aanzien van het toneelvolk af. Met de Griekse vorm van muziektheater maakte het publiek in Rome voor het eerst uitgebreid kennis bij de verder traditionele triomftocht van Anicius over de Illyrische vorst Gentius in 167 v.Chr. Dit optreden was overigens een doelbewuste parodie: fluitspelers die allemaal tegelijk optraden, schijngevechten tussen de dansers en de fluitspelers, Romeinse trompetters en toetersaars er tussen door - de echte Griek was verbijsterd, maar het doel van de hele voorstelling was te laten zien dat de Romeinse imperator Griekenlands topacteurs naar zijn pijpen kon laten dansen zoals hij maar wilde.³

Bij het theater van de politiek en de politiek van het theater denken we toch allereerst aan het klassieke Athene. Immers, de beide in Athene ontwikkelde theatervormen van tragedie en komedie zijn uitingen van het geestelijke klimaat dat eigen was aan het maatschappelijke en vooral het eigenaardige politieke bestel van de Atheense democratie. Sterker nog, de opvoeringen van tragedies en komedies waren deel van het politieke bestel van de Atheense democratie, hoewel zij tegelijkertijd daar ook los van stonden en een grote mate van culturele en artistieke autonomie had-

3 Polyb. xxx, 22; Erich S. Gruen, *Culture and national identity in eepublican Rome* (Ithaca, N.Y. 1992) 215-218.



Grafsteen van de gladiator Martialis, afkomstig uit Smyrna. Hij vecht met drietand en net. Uit: Donald G. Kyle, *Spectacles and death in ancient Rome* (Londen en New York 1998) 18.

den. Dat maakt de verhouding tussen 'theater' en 'politiek' in het klassieke Athene veelzijdig en door de wisselwerking tussen beide sferen complex. Het inzicht heeft veld gewonnen dat van een eenzijdige interpretatie, van een directe relatie tussen 'theater' en 'politiek' in Athene geen sprake meer mag zijn. Het is niet meer zo, dat wij denken dat (sommige) tragedies een directe reactie waren op de politieke actualiteit in Athene. Vroeger werd dat veel makkelijker aangenomen. Het meest klassieke voorbeeld daarvan is de *Eumeniden* van Aischylos. Aan het eind van de trilogie wordt de cirkel van bloedwraak en weerwraak doorbroken als de godin Athene Orestes' vrijpraak bewerkstelligt, de Wraakgodinnen in welgezinde Eumeniden verandert en daarmee bij de Atheners de rechtbank van de Areopagos instelt. Kort voordat deze tragedie werd geschreven en opgevoerd, waren de Areopagos zijn politieke rechtsprekende bevoegdheden ontnomen. Wie het slot van dit stuk als een pleidooi voor de Areopagos ziet, ziet daarin een 'conservatieve' Aischylos aan het woord die kritiek uit op de recente democratische ontwikkelingen. Maar dat is toch een veel te eenzijdige en oppervlakkige interpretatie gebleken. Dat geldt ook voor de andere politieke en actualiserende interpretaties van vijfde-eeuwse tragedies: de beboeting van Phrynichos omdat hij met zijn stuk over de verovering van Milete de Atheners aan het huilen zou hebben gebracht, de eveneens op de recente geschiedenis terugrijpende *Perzen* van Aischylos, de verwijzing naar actuele democratische ontwikkelingen in Argos in de *Smekelingen* van dezelfde Aischylos, en de impliciete kritiek die men kan lezen in Sophokles' *Antigone* op het tyrannieke karakter van de machtsuitoefening in en door het democratische Athene.

Toch laat dit onverlet dat we in Athene van een 'theater van de politiek en een politiek van het theater' kunnen spreken. Politiek is daarbij meer dan wij doorgaans in enge zin onder 'zuivere politiek' verstaan (bestuur, besluitvoering, machtsuitoefening). Politiek is wat de *polis*, de burgergemeenschap en de burgers, de samenleving en haar waarden en normen in ruimste zin betreft. De theateropvoeringen waren, allereerst, een wezenlijk onderdeel van de feesten ter ere van de god Dionysos. Maar zij waren ook een niet minder wezenlijk bestanddeel van het burgerleven van de Atheners. De *choregie*, de verzorging van een koor, de betaling van de dichter en de financiering van de kostbare kostuums voor één van de tragedie- of komedieopvoeringen was een bekende en regelmatige verplichting voor de rijke Atheners. Het was veel meer dan de verzorging van een feestelijke voorstelling in een geheel van cultische feesten. Het was ook het deelnemen



Veroordeelde mannen worden aan de beesten gevoerd (links) en een beestenjacht (midden en rechts). Detail van een mozaïek in Zliten, Libië. Uit: Donald G. Kyle, *Spectacles and death in ancient Rome* (Londen en New York 1998) 16.

aan een wedstrijd. De glorie van de overwinning straalde niet alleen af op de *chorègos* van de bekroonde voorstelling, maar ook op zijn *fyle*, het fictieve verwantschappelijke burgerverband waar hij toe behoorde en dat zijn plaats als burger bepaalde. Hoe de toekenning van de prijs precies toeging, weten wij niet; alleen dat er een jury van tien man was, elk vermoedelijk door loting uit de afzonderlijke *fylen* aangewezen. Belangrijker dan deze precieze procedure was de aanwezigheid van het publiek. Twintigduizend van de inwoners van Athene en Attika konden in het theater een plaats vinden; degenen onder hen om wie het ging waren zij die Atheens burger waren. In de vierde eeuw v.Chr. werd voor de burgers het zogenaamde theatergeld ingevoerd, de subsidiëring van de entree tot het theater op staatskosten en in feite een vorm van algemene financiële ondersteuning. De parallelle tussen het theater en de politiek was onmiskenbaar. Zoals het volk in het theater tegenover de voorstelling zat en er over oordeelde, zo zat het in de volksvergadering tegenover het voorzittende college van raadsleden en luisterde het naar en oordeelde over de retoren, de politieke sprekers die het woord voerden, debatteerden en met hun voorstelling probeerden te overtuigen.

In de politiek heerst de waan van de dag; in de tragedies - althans in de stukken die bewaard gebleven zijn -, werden de Atheners geconfronteerd met de diepere spanningen en zorgen die onder de oppervlakte van het dagelijks bestaan leefden, spanningsvelden en angsten die direct te maken hadden met wat het betekende deel te zijn van een democratische polis.⁴ De polis legde *taxis* op, orde, dat wil zeggen disciplineren, disciplineren van ondergeschikte groepen als vrouwen, jongens en slaven, maar bovenal

4 Zie bijvoorbeeld Simon Goldhill, 'The great dionysia and civic ideology' in: John J. Winkler en Froma I. Zeitlin ed., *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context* (Princeton, N.J. 1990) 97-129.

disciplineren van de burgers zelf met hun in de Griekse cultuur ingebakken neiging tot tomeloze ambitie en wedijver. Een van de boodschappen van de tragedie lijkt te zijn, dat men de chaos van de god Dionysos - de god van de wijn en roes en de wildheid van de natuur, maar ook de god van de gecultiveerde natuur en de beschaving -, in de polis moest binnenhalen om de orde van de polis in stand te kunnen houden. Wie de 'ongetemde wereld' van de god tegen wilde houden, ging aan de wanorde die hij bracht te gronde. Het Thebaanse koningshuis was zo'n wereld die werd voorgesteld als het tegengestelde van de ordelijke Atheense polis.⁵ Maar de willekeur van de besluitvorming door de volksvergadering vormde een niet minder grote bedreiging voor de orde en het voortbestaan van de polis, en de willekeur van de volksrechtbanken was een aanslag op haar sociale cohesie. De leugenaar wint, als hij met succes en overtuigingskracht kan spreken. Zo zijn er meerdere lagen in de *Aias* van Sophokles: de glad sprekende Odysseus wint (de wapenrusting van Achilles) in het geding van degene die er als dapperste en eerlijkste krijger het meeste recht op heeft (*Aias*). Maar als deze zijn verstand verliest, blijkt dat datgene wat hem tot de grootste en aanzienlijkste krijger en leider maakt, niet meer te passen in de gedisciplineerde samenleving van de burgers; op de achtergrond speelt mee dat de burgers (de roeiers van Salamis) vrezen midden in de crisis door hun onbezonnen leider in de steek gelaten te zullen worden.⁶

Is dan de polis, de plaats van de orde, de wet en de rede, niet een tegen-natuurlijk monstrum? In Sophokles' *Antigone* echter, waarin Antigone de verplichtingen jegens een hogere, goddelijke rechtsorde boven de wetten van de staat stelt, dreigt haar tot in uiterste consequentie doorgevoerde *Prinzipienreiterei* het einde te betekenen van de menselijke samenleving. Dezelfde *Prinzipienreiterei* die de onaantastbaarheid van de afgesproken wet boven alles stelt, maakt echter een einde aan de gerechtigheid waarop de samenleving gebaseerd moet zijn. Dat zijn niet alleen filosofische vragen, waarop Plato het antwoord zocht, maar ook de directe consequenties van het Atheense politieke bestel en de directe ervaring van de burgers die er deel aan hadden en die dit stuk zagen, beluisterden en beoordeelden. Zo komt, op een hoger niveau van abstractie, de politiek toch terug in het

5 Froma I. Zeitlin, 'Thebes. Theater of self and society in Athenian drama' in: Winkler en Zeitlin ed., *Nothing*, 130-167.

6 David J. Bradshaw, 'The Ajax myth and the polis. Old values and new', in: Dora C. Pozzi en John M. Wickersham ed., *Myth and the Polis* (Ithaca en Londen 1991) 99-125.



Romeins theater uit begin eerste eeuw na Christus. Uit: Sara Aebi en Regula Brunner, *Antike Theater und Masken. Eine Reise rundum das Mittelmeer* (Zürich 2003) 125.

theater. Bij Euripides komen de persoonlijke tragedies van de figuren, als individuen die het slachtoffer zijn van historische gebeurtenissen, meer op de voorgrond. De tragedies van Euripides beginnen meer te lijken op wat ons als theatertoneel vertrouwd is. Tegelijkertijd worden daarmee echter ook de politieke lading en de associatie met actuele gebeurtenissen explicieter. De wanhoop, het machteloze verzet en de berusting van de door de overwinnaars onderling verdeelde en als slavinnen weggevoerde Trojaanse vrouwen herinneren aan het lot van de slachtoffers van de eigentijdse oorlogvoering: de stad verwoest, de manlijke bevolking uitgeroeid, de vrouwen en kinderen in slavernij afgevoerd. Het is ook in een van de bewaarde stukken van Euripides, de *Smekelingen*, dat er een debat over de merites van de democratie wordt gevoerd. Niet toevallig, misschien, niet als hoofdthema maar in een secundaire scène, om het contrast tussen Thebe en Athene aan te geven.

Euripides is ook onderwerp of slachtoffer in komedies van Aristophanes, waarin het gaat om de merites van zijn kunst en om de vrouwonvriendelijke karakterisering van zijn personages. Het is komedie, een theater vol van omkeringen, maar toch, als de tragedie niet zo actueel was geweest, was de arme Euripides er nooit zo bekaaid afgekomen. Tussen de tragedie en de

politiek staat de (oude) komedie ergens in het midden. Ook ten aanzien van de komedie geldt echter, dat wij tegenwoordig veel terughoudender zijn met directe politieke interpretaties dan vroeger. Omdat in de *Ruiters* niet alleen de populaire politieke leider Kleoon op de hak wordt genomen, maar daarbij vooral de rol van de demagogie in de Atheense politiek aan de kaak werd gesteld, de *Vogels* kritiek lijkt te leveren op het Atheense imperialisme, de *Wespen* op de volksrechtbanken, de *Acharniërs* en de *Vrede* pleidooien waren voor de beëindiging van de oorlog met Sparta, en ook de latere *Vrouwenvolksvergadering* kritisch tegenover de Atheense democratie en de politiek van en in de volksvergadering lijkt te staan, werd gedacht dat Aristophanes de zijde koos van de elite en de rijke landbezitters tegenover of zelfs tegen de democratie, met de komedie als instrument in het politieke debat. Zo eenvoudig en zo eenzijdig blijkt het allemaal niet te zijn. Van een principiële antidemocratische instelling van Aristophanes is geen sprake. De komedies bevatten allerlei cabaretse elementen, zang, prachtige kostuums en vooral veel show. Soms eindigen ze zo maar, als het ware in het niets, en vraag je je als beschouwer af wat de verhaallijn dan wel geweest is als een slot met een clou ontbreekt. Kennelijk ging het daar niet zozeer om. In de komedie werd de wereld op z'n kop gezet en werd de Atheners een spiegel voorgehouden.⁷ De komedie reageerde op de actualiteit (en op actuele tragedies!), en elke openbare figuur kon daar het 'slachtoffer' van worden. Met politieke principes heeft dat niets te maken, al is het natuurlijk wel zo dat in de komedie het openbare klimaat en het politieke debat van het moment doorklonken, en soms heel expliciet tot uitdrukking konden komen.

Is het dan tenslotte niet veel verstandiger het bij de constatering te laten dat theater theater en politiek politiek is? De paar keer dat ik over dit onderwerp college heb gegeven waren er altijd wel een of twee studenten die een politieke of zelfs maatschappelijke interpretatie van het vijfde-eeuwse Atheense toneel afwezen. Zij stelden dat wat we, buiten wat de stukken zelf zeggen, niets (met zekerheid) weten over het referentiekader waarmee de opvoeringen ontvangen werden. Wij kunnen dus ook niets zeggen over hoe ze werden geïnterpreteerd en welke 'actualiteit' er in werd herkend. Zij pleitten voor de exclusiviteit van de artistieke autonomie van de dichter, de

7 David Konstan, 'The Greek polis and its negations. Versions of utopia in Aristophanes' *Birds*' in: Gregory W. Dobrov ed., *The city as comedy. Society and representation in Athenian drama* (Chapel Hill 1997) 3- 22; Thomas K. Hubbard, 'Utopianism and the Sophistic city in Aristophanes' in: *Ibidem*, 23-50.

tekst, en de opvoeringen.⁸ Maar toch: mij echt overtuigen hebben zij niet gekund. Beide, tragedie en komedie stonden niet los van de samenleving waarop in de stukken gereageerd werd - op de spanningen die er leefden, zowel in wat in het actuele debat gezegd werd (de komedie) als in wat er verborgen en onuitgesproken onder de oppervlakte leefde (de tragedie), bijvoorbeeld, zoals een moderne interpreter veronderstelt, de schok wanneer men zich realiseerde dat de jongens, de nog net niet volwassen burgers, die op het toneel stonden, als het koor dezelfden zijn die ook daadwerkelijk de krijgers zullen zijn in de oorlog, waarvan de dood en de ellende het onderwerp zijn in het stuk dat voor het voetlicht wordt gebracht.⁹

Tegenwoordig valt in onze eigen samenleving de bezorgdheid te beluisteren dat voor de toeschouwer en de beschouwer de schijnwerkelijkheid van de verbeelding, het theater van de televisie, en de werkelijkheid van de politiek en de actualiteit door elkaar gaan lopen, en dat wat onecht is en gespeeld niet meer onderscheiden wordt van wat echt is en gemeend. De geslaagde televisiepoliticus speelt een rol; de (soms gruwelijke) werkelijkheid wordt gebracht en gezien als een voorstelling, als voorbijgaand amusement. Het medium van het beeld is, zo bezien, een perfect instrument voor misleiding en bedrog, en de politiek is niet alleen een vorm van theater, maar wordt theater. Hollywood neemt het Witte Huis over.¹⁰

Kunnen wij ons ook zoiets in het klassieke Athene voorstellen? Er is gesuggereerd, dat ook voor de Atheense burgers, beschouwers van het politieke toneel en toeschouwers van tragedie en komedie, de onechte wereld van het theater en de echte wereld van de politiek in elkaar verward dreigden te raken.¹¹ Beide, toneel en politiek, hadden dezelfde settings en achtergrond. Zowel in de volksvergadering als in het theater zat of stond de burger op dezelfde plaats als beschouwer. Toen er eenmaal een stenen theater stond, was het ook niet ongewoon als er een volksvergadering in

8 Met name Hein Braaksma, Fokko Prins en Edi Terlaak ben ik erkentelijk voor de inzet en intellectuele energie die zij in deze discussie staken.

9 John J. Winkler, 'The Ephebes' Song. *Tragôidia* and *Polis*' in: Winkler en Zeitlin ed., *Nothing*, 20-62.

10 Alan Shroeder, *Celebrity-in-Chief. How show business took over the White House* (Westview Press), zie de advertentie van The Perseus Books Group, Oxford, in: *The Times literary supplement*, nummer 5270 (2 april 2004) 12.

11 Zie over deze problematiek Jeffrey Henderson, 'Mass versus elite in the comic heroism of Peisetairos' in: Dobrov ed., *The City*, 135-148; Malcolm Heath, 'Aristophanes and the discourse of Politics' in: Ibidem, 230-249.

het theater gehouden werd. In beide, volksvergadering en theater, was het volk niet alleen publiek, maar ook jury: het sprak aan het eind een oordeel uit over het voorgestelde. En als een politiek leider, een politiek of politiek geladen probleem op het toneel worden gebracht, was dan de consequentie dat men de politicus in de volksvergadering als een acteur ging zien? In de komedie richtte de leider van het koor zich bovendien een paar maal direct sprekend tot het publiek en gaf zijn mening over een en ander. Gaan de politici zich dan ook, met een zich verder ontwikkelende demagogie, ontwikkelen als theateracteurs, lijken op dramatische opvoeders? Deze suggestie lijkt aannemelijk, maar is niet zonder problemen. Met theatraliteit associëren wij het theatrale gebaar, en juist in dit opzicht was de spreker in de Atheense volksvergadering (en ook in Rome) gehandicapt. Weidse en snelle armgebaren om zijn betoog kracht bij te zetten kon hij niet maken, om de eenvoudige reden dat hij een hand nodig had om zijn kleding netjes bij elkaar te houden. Zijn gedrag moest beheerst en gecontroleerd zijn, matiging, overweging en zelfbeheersing uitdrukken, en gedrag, gebaar en woorden dienden met elkaar in overeenstemming te zijn. De Atheense burger, bovendien, droeg als teken van zijn waardigheid een lange wandelstok, die hij ook ter vergadering met zijn (andere) hand vast moest blijven houden. Op het toneel is direct herkenbaar welk toneelpersonage verschijnt door het masker dat de acteur draagt. Wie gemaskerd is, kan geen gebruik maken van gezichtsmimiek en moet het uitsluitend met het woord (en eventueel met het gebaar) doen. Dat zowel de rol van de acteur als de spreker in de volksvergadering het in het klassieke Athene dus vooral van de zeggingskracht van de woorden die zij spraken moesten hebben, is dan de - misschien verrassende - conclusie.

Wij associëren theater met beeld. Het beeld kan bij uitstek als symbool dienen. Het theater kan symbool zijn voor de politiek - zie de uitspraak van keizer Augustus. De politiek, in de persoon van de politieke machthebber, kan het theater als symbool of als overbrenger van symbolen, als instrument van propaganda gebruiken. In de DDR in de jaren zestig reisde een gezelschap studenten met hun hoogleraar met een enigszins aangepaste versie en voorstelling van een stuk van de Romeinse komediedichter Plautus de fabrieken af. Het accent werd gelegd op het optreden van de slimme slaaf die zijn onnozele heer in alle opzichten de baas en te slim af is: een mooi voorbeeld van klassenstrijd in de Oudheid! Het gezelschap oogstte hiermee naar eigen zeggen veel succes.¹² Het kan ook anders verkeren. In

12 Walter Hofman, 'Plautus - heute? Erfahrungen aus einer 'Mostellaria' - Inszenierung im Herbstsemester 1967', *Das Altertum* 15 (1969) 184-192.

1830 ging de Brusselse burgerij onder de invloed van de opera *La muette de Portici* van Daniel Auber, met zijn vrijheidslied, de straat op en begon de opstand waarmee koning Willem I werd verjaagd. Theater is trouwens veel breder op te vatten dan als toneel of opera. De gladiatorenspelen in de Romeinse keizertijd brachten ook een ideologische boodschap met politieke implicaties. Die werd versterkt door heel de setting, waarin niet alleen een centrale plaats was gereserveerd voor de keizer, maar voor alle sociale categorieën in het publiek, waar het niet alleen om de Spelen zelf ging, maar ook om andere gebruiken die er traditioneel mee verbonden waren - als het uitdelen van geschenken aan het volk door of namens de keizer -, en natuurlijk om het directe contact tussen de keizer en de verschillende lagen van het volk, een gelegenheid bij uitstek voor zowel legitimatie van als protest tegen de politieke macht. Hopkins noemt de gladiatorenspelen daarom 'politiek theater'.¹³

Gladiatorenspelen kenmerken het 'theater van de politiek' van de Romeinse keizertijd, balletten (en muziek) dat van het Absolutisme van het eind van de 17de en begin 18de eeuw. De katholieke hertog Carl Eugen van Württemberg (1744-1793) richtte zich naar het voorbeeld van Lodewijk XV en liet in Stuttgart een paleis bouwen dat in uitstraling Versailles moest overtreffen, stichtte een hofopera en trok uit Frankrijk een balletgezelschap aan met een dansschool waar uit heel Europa leerlingen op af kwamen.¹⁴ De antropoloog Clifford Geertz noemt de *negara*-staat die hij op Bali leerde kennen een theaterstaat. Het paleis van de koning was de fysieke uitdrukking van de kosmische en maatschappelijke orde, en van zijn macht. Het was het theatergebouw van het koningschap, zoals in de rituelen en ceremoniën de macht van de vorst symbolisch ten tonele werd gevoerd. Tegelijkertijd waren deze rituelen en ceremoniën een middel van statusrivaliteit binnen het politieke centrum. Zij waren bij uitstek het instrument van de politiek.¹⁵ Ik denk dat we op dezelfde manier het hofleven en de hofcultuur van de 17de en 18de eeuwse absolutistische vorsten in Europa kunnen bezien. Het hof zelf was een groot theater, waarbinnen aparte stukken werden opgevoerd. In dit verband kunnen we speciaal denken aan de *masques* aan het hof van de vroege Stuarts, die met hun symboliek ook een politieke lading konden

13 Keith Hopkins, *Death and renewal* (Cambridge etc. 1983) 17 e.v.v.

14 James Allen Vann, *The making of a state. Württemberg 1593-1793* (Ithaca, N.Y. en Londen 1984) 259-262.

15 Clifford Geertz, *Negara. The theatre state in nineteenth-century Bali* (Princeton, N.J. 1980).

uitdragen. Buiten de directe cirkel van het hof vinden we, later in de tijd, het verschijnsel van het hoftheater en de hofopera. De Engelse en Franse koningen in de vroeg-moderne tijd hadden hun eigen toneelgezelschappen (the King's Men; le troupe du roi) - evenals andere aanzienlijken overigens. Dat brengt me bij Shakespeare, wiens historische stukken een actuele politieke boodschap uitdroegen.

De politiek kan zijn eigen theater zijn, en de politiek kan een eigen theater op een aparte plaats hebben, los van het feit dat de politiek theater kan zijn, en het theater politiek. De politicus acteert zijn rol, en de acteur kan het rolmodel zijn voor de politicus. De politiek wordt theater, en het theater bedrijft politiek. Het theater kan als een instrument van propaganda en disciplinerend door de politieke macht gebruikt worden, maar het kan even zo goed bij uitstek een, meestal als bedreigend ervaren, plaats voor oppositie zijn. Het kan de spiegel zijn voor de politiek, en daardoor zowel de voorstellingswereld van de politiek bevestigen, als een inspiratiebron zijn voor verzet. Theater en politiek kunnen elkaar overlappen, en hebben ook hun eigen autonomie op hun eigen terreinen van de kunst en van de macht. Wij kunnen de vraag stellen wat het theater met de politiek doet, en de vraag wat de politiek met het theater doet. Wij kunnen het ene zien als een instrument van het andere, maar ook het ene als de voorstelling van het andere. Tussen beide aspecten vindt een wisselwerking plaats. De betrekkingen en dwarsverbindingen tussen theater en politiek zijn complex, veelzijdig en, vooral, meerlagig. Wat dus precies bedoeld wordt met het theater van de politiek en de politiek van het theater is dus niet op voorhand duidelijk. Wie op het onderwerp inzoomt, ziet de contouren vervloeien en het geheel eindeloos uitdijen. Het toneel heeft een afgebakend kader nodig, een duidelijk decor en een plaats voor de encensering. Geldt dat niet ook voor de politiek? Als we de wisselwerking tussen politiek en theater willen begrijpen, is het zaak eerst duidelijkheid te hebben over de kaders van de encensering. In het theater valt het doek, en in de politiek?