

# *Niet applaudisseren, alstublieft*

## *Over theatervrees en performance in Byzantium*

JULIE VAN PELT

“Niet applaudisseren, alstublieft.” Dat vroeg Johannes Chrysostomus (ca. 349-407) aan zijn publiek tijdens één van de talrijke homilieën die hij tot groepen christelijke gelovigen richtte in Antiochië (huidig Syrië), zijn thuisstad, en later in Constantinopel, waar hij tegen het einde van zijn leven aartsbisschop werd.<sup>1</sup> Johannes, een van de belangrijkste kerkvaders uit zijn tijd, had zijn bijnaam niet gestolen: *chrysostomos*, ‘met de gouden mond’. Zijn retorische gave mag blijken uit de honderden preken die aan hem kunnen worden toegeschreven. Blijkbaar wilde de man echter zelf geen erkenning ontvangen van zijn toehoorders – of toch niet in de vorm van een luidruchtig applaus. Maar wat was de reden daarvoor? De volgende passage uit de bewuste preek licht een tipje van de sluier.

Geloof mij, ook ik beken dat ik, bij het horen van applaus van mijn publiek, niet onberoerd blijf – waarom zou een mens de waarheid verzwijgen? Het verheugt me en maakt mijn hart week. Maar wanneer ik achteraf thuis bedenk dat mijn publiek helemaal niets heeft geleerd uit mijn toespraak, gezien ze, als ze er al iets van opgestoken hebben, dat zeker weer vergeten zijn onder al het applaus en gejuich, dan slaat mijn vreugde om in verdriet, diepe zuchten en tranen, en kan ik me niet van de indruk ontdoen dat mijn woorden tevergeefs zijn geweest. (...) Ik heb daarom al dikwijls overwogen een regel op te leggen die verbiedt nog te applaudisseren in de kerk en aanspoort tot zwijgzaam luisteren en gepaste discipline. (...) – maar waarom applaudisseren jullie nu? Het is daarom nu juist dat ik deze regel wil opleggen; omdat jullie het geduld niet hebben om deftig te luisteren! (...) Wanneer de heidense filosofen een redevoering houden, is er toch niemand die zich in het hoofd haalt hen met luid applaus af te leiden? Of wanneer de apostelen de menigte toespraken, lezen we dan dat zij, in het midden

---

<sup>1</sup> Verder lezen over Johannes' biografie kan in Mayer & Allen (2000).

van hun discours, door het geklap van de toehoorders onderbroken werden? (...) Niets betaamt de kerk beter dan stilte en discipline. Rumor hoort thuis in theaters en in badhuizen, bij parades en op marktpleinen. Maar daar waar er belangrijke geloofsleer wordt bijgebracht, hoort stilte, ernst en kalme reflectie, en moet er vredige rust heersen. (*Over de handelingen van de apostelen* 30)<sup>2</sup>

“Rumor hoort thuis in theaters”, en die zag Johannes als het absolute tegenbeeld van de kerken waarin hij zijn christenen toesprak. Hij contrasteerde bewust de kerk als een plaats van deugdzaame ontmoeting met het theater, dat hij op die manier voorstelde als een soort anti-kerk, waar duivelse samenkomsten plaatsvonden. Dat gezochte contrast tussen kerk en theater mag je gerust kaderen binnen een reële concurrentie tussen beide. Ze rivaliseerden ten tijde van Johannes niet alleen om financiële middelen, maar ook om publiek. In een andere homilie die vandaag gekend is onder de titel *Tegen de spelen en het theater* (Constantinopel, 399), viel Johannes het theater nog rechtstreeks aan. Hij klaagde er meer bepaald over dat de gelovigen in het midden van de kerkdienst pleegden op te staan om naar het theater te trekken omdat er een show stond te beginnen, of dat de kerk überhaupt maar halfvol zat op dagen dat er voorstellingen werden gespeeld.<sup>3</sup>

Maar voor Johannes was het theater onder geen énkél beding een toelaatbaar tijdverdrijf. Dat thema vormt een rode draad in zijn oeuvre (Pasquato 1976; Stephens Falcasantos 2020). Hij heeft zich bijvoorbeeld ook uitvoerig uitgesproken tegen het theater in de rede getiteld *Over pronkzucht en de opvoeding van kinderen*, en in zijn 42<sup>ste</sup> homilie *Over de handelingen van de apostelen*, om maar enkele voorbeelden te noemen. Telkens riep hij de gelovigen krachtig op om vooral niet naar het theater te gaan en waarschuwde hij hen voor de nefaste gevolgen ervan voor de fysieke, mentale, maar vooral spirituele gezondheid. Zijn waarschuwingen waren het scherpst voor de jeugd. Je kan ze vergelijken met hedendaagse waarschuwingen voor de gevolgen van alcohol of tabak: een ogenblik van plezier laat diepe sporen na op het individu, het gezinsleven, en de gemeenschap. Meer nog, volgens Johannes was het theater zondig en pervers, een plek waar je gevangen werd in de netten van de duivel. De metafoor van gevangenschap gebruikte hij gretig. Een ander beeld dat hij vaak opriep in die context was dat van verwonding. Bijvoorbeeld in de volgende passage:

Wanneer een wolf of een leeuw of een ander wild dier door een pijl geraakt is, dan vlucht het weg van de jager. Maar wanneer een mens, het meest rationele wezen, verwond wordt (τρωθείς) [door een actri-

<sup>2</sup> De Griekse tekst kan worden geraadpleegd in de *Patrologia Graeca* reeks (hierna: PG), volume 60.226. De vertaling is van eigen hand. Voortaan zijn alle vertalingen van Griekse of Latijnse bronteksten van eigen hand, tenzij anders aangegeven.

<sup>3</sup> Meer in Vandenberghé (1955: 42-43).

ce], dan zit hij zijn verwondster (τὴν τρώσασαν) achterna, en zo slaat ze hem nog veel steviger aan de haak; maar hij verheugt zich in het letsel (τραύματι). (*Tegen de spelen en het theater*)<sup>4</sup>

Johannes associeert een theaterbezoek met het oplopen van wonden (*traumata*) in de ziel. Het is dus wel duidelijk dat deze kerkvader een bijzonder sterke afkeer had van het theater en die ook uitdroeg in de christelijke gemeenschappen waarin hij actief was. Zijn attitude kadert overigens binnen een algemene trend die het vroege christendom typeert. In dit artikel gaan we dieper in op theatervrees en performance cultuur in Byzantium. We bespreken de opvallende afwezigheid van een (eigen) theatercultuur in Byzantium, de onderliggende motieven voor de christelijke verwerping van theater, en wat er dan voor in de plaats kwam.

Daarbij focussen we op de laatantieke en Vroegbyzantijnse periode. Dat is een periode van grote omwentelingen – niet in het minst de splitsing van het Romeinse rijk, de val van het West-Romeinse rijk en de definitieve doorbraak van het christendom – en toch ook continuïteit. Vooral de graad van continuïteit die deze periode kenmerkt, wordt vaak onderschat. In de moderne historische perceptie trekt men veelal een scherpe grens tussen het begin van de Byzantijnse periode en wat men dan het einde van de zogenaamde ‘klassieke periode’ noemt. Toch wijst onderzoek uit de voorbije jaren er steeds vaker op dat wie in de late oudheid leefde, waarschijnlijk helemaal niet zo’n sterke breuk ervaren zal hebben. Het loont de moeite die nuancerende opmerking in het achterhoofd te houden, want de Byzantijnse theatergeschiedenis vormt een voorbeeld van dat laatantieke samengaan van verandering en continuïteit, zoals uit de volgende pagina’s zal blijken.

## Theater in de late oudheid

Waar had Johannes Chrysostomus het precies over wanneer hij toneelvoorstellingen als schadelijk afschilderde? Voor we onze aandacht richten op de christelijke tegenkanting, moeten we eerst toelichten hoe theater in het Romeinse rijk van de late oudheid eruit zag. De klassieke tragedie en komedie verdwenen langzaam maar zeker in de 3<sup>de</sup> en 4<sup>de</sup> eeuw n.C. uit de opvoeringen, al bleven de teksten wel gelezen worden in het onderwijs (Puchner 2002: 307; Webb 2008: 26). Men kende echter ook andere theatervormen, die tijdens de keizertijd net opbloeden dankzij de stabiliteit van het enorme rijk, waardoor performers relatief veilig en gemakkelijk konden rondreizen over een groot grondgebied. Bovendien promootten de Romeinse keizers een goed gevulde

<sup>4</sup> Griekse tekst in PG 267.31-35. Vergelijkbare passages zijn te vinden in *Over het evangelie van Mattheus* 68 (PG 58.643) en *Over de handelingen van de apostelen* 42 (PG 60.301).

festivalkalender. Naast ander entertainment zoals muziek, voordrachten, atletiek en spelen, werden in het kader van dergelijke festivals ook toneelvoorstellingen opgevoerd, hetzij in wedstrijdverband (een vrij prestigieuze onderneming), hetzij met ingehuurde acts (iets minder prestigieus). Die festivals bleven bestaan tijdens de Vroegbyzantijnse periode, tot wel zeker de 6<sup>de</sup> eeuw (Webb 2008: 29-43).

Het ging dan, zoals gezegd, niet om de klassieke tragedie en komedie zoals we die kennen van bij de oude Grieken, maar om andere theatervormen. De plaats van de komedie werd ingenomen door de mime, waarbij meerdere ongemaskerde acteurs (zowel mannen als vrouwen) elk een vaste rol vertolkten voor de duur van het stuk.<sup>5</sup> Mime was bijgevolg een erg realistische theaterform. Er was bovendien een belangrijk aandeel weggelegd voor improvisatie. Voor ons betekent dit jammer genoeg dat het mimespel slecht gedocumenteerd is. De kunst zat hem in de performance, niet in de neergeschreven theatertekst. Gelukkig zijn er toch fragmenten uit twee scripts van mimevoorstellingen op papyrus bewaard (*P.Oxy* 413; Webb 2006: 131-132). Die vondst laat ons toe om een concreter beeld te vormen van het genre. En ook de teksten van voor- en (vooral) tegenstanders van het mimespel, zoals Johannes Chrysostomus, vormen een belangrijke (doch gekleurde) bron aan informatie. Het staat vast dat de inhoud van de mime humoristisch was. De aantrekkingskracht van de voorstellingen bestond uit de gevatte en platte grapjes en de slapstick. Waar de infrastructuur dat toeliet, bracht men stukken waarin – deurenkomediegewijs – een komisch effect optrad doordat bepaalde personages op scène verschenen of de backstage in verdwenen op perfect getimede momenten (Webb 2008: 117-118).<sup>6</sup> De personages vertegenwoordigden niet zelden typetjes. Eén ervan is de *stupidus* (in het Latijn) of *mōros* (in het Grieks), te herkennen aan zijn kale hoofd en flatulentieprobleem. Hij werd de *gelōtopoios* of ‘lachverwekker’ van het stuk genoemd. Ondanks haar lichtvoetige karakter, bracht de mime niet noodzakelijk vrijblijvende humor. Naast mythologisch geïnspireerde stukken (Heracles en Odysseus als komische typetjes die in lastige situaties terechtkomen, bijvoorbeeld), verbeeldde men vooral alledaagse taferelen (de bedrogen echtgenoot, de burenruzie, ...), waardoor de stukken aan parodie en maatschappijkritiek deden. De humor zat hem in de omkeringen van wat gangbaar was – meester is geen baas in eigen huis, bijvoorbeeld. Door die omkeringen zorgde het mimespel voor afstand én herkenning bij het publiek, en hield het sociale conventies tegen het licht. Het sociaal en maatschappelijk belang van de mime mag dus niet worden onderschat (Webb 2006; 2008: 128-135).

De tragedie was tegen de late oudheid reeds getransformeerd tot een solo-performance van een zogenaamde *tragōidos*, die fragmenten uit tragedies voorbracht onder begeleiding van muzikanten en handgebaren (Puchner 2002:

<sup>5</sup> Meer lezen over mime en pantomime (hierna besproken) kan in Webb (2008).

<sup>6</sup> Zie ook de deuren afgebeeld op het Sabratha reliëf (figuur 7).



Figuur 1. Ivoren plak uit de Antikensammlung, Staatliche Museen Berlin (inv. 2497).

312; Webb 2008: 26). Bovendien werd deze theatervorm verdrongen door de pantomime. De exacte oorsprong ervan is onduidelijk, maar de satirische auteur Lucianus (ca. 125-185) spreekt erover als een nieuwigheid op festivals ter ere van de keizer. Daaruit kunnen we concluderen dat de pantomime aan prestige won in de 2<sup>de</sup> eeuw (Webb 2008: 31). Het gaat om een verhalende en acrobatische dansvorm waarin een solist het volledige verhaal uitbeelde en dus op diens eentje alle rollen vertolkte (vandaar de naam: *panto-mimos*, ‘alles-imitator’). Daarbij werd de danser begeleid door koorzang en muziek. Hoewel de vergelijking niet helemaal opgaat, kunnen we er ons dus een soort mengvorm van opera en ballet bij voorstellen. De pantomimespeler was meestal een man, maar er moeten tegen de 6<sup>de</sup> eeuw ook vrouwen geweest zijn die de kunst beoefenden. Dat leiden we af uit een object uit die periode waarop een zekere Helladia is afgebeeld (figuur 1). Aan de hand van de maskers kunnen we haar als een pantomimespeelster identificeren.

In tegenstelling tot mimespelers, droegen pantomimespelers namelijk verschillende maskers tijdens de performance. Die waren nuttig met het oog op de transitie tussen de verschillende vertolkte rollen en voor de vertolking van vrouwelijke rollen door mannelijke performers, of omgekeerd (Leyerle 2001: 22-23). De inhoud van de stukken bestond hoofdzakelijk uit klassieke mythologische motieven (Hall 2013). Maar opnieuw maakt de schaarste aan bronnen het moeilijk om de kunstvorm exact te reconstrueren. In dit geval is die schaarste natuurlijk verbonden met het feit dat het om een non-verbale kunstvorm gaat. Gelukkig beschikken we wel weer over beschrijvingen door derden, zoals de dialoog *Over de dans* van Lucianus, maar ook enkele passages in het werk van de 2<sup>de</sup>-eeuwse arts Galenus. Uit beide bronnen blijkt dat pantomime best indrukwekkend moet zijn geweest. Ze beschrijven de dans als atletisch en technisch uitdagend, maar tegelijk ook uiterst subtiel, aangezien de danser erin slaagde om enkel met gebaren en bewegingen een hele plot en een reeks aan verscheidene personages over te brengen.

De energetische bewegingen van de dans en de pirouetten en tuimelingen en sprongen en achterover gebogen poses; die zijn niet alleen prachtig voor de kijker om zien, maar voor de dansers ook uiterst bevorderlijk voor de gezondheid. (Lucianus, *Over de dans* 71)<sup>7</sup>

Een ander voorbeeld zijn de energetische bewegingen van dansers, waarbij ze gigantische sprongen maken en om hun as draaien met vliegensvlugge snelheid, door de knieën gaan en dan weer opveren, en hun benen vooruit en zijwaarts zwieren en vervolgens in een brede spreidstand gooien en, om kort te gaan, buitengewoon vinnig bewegen. (Galenus, *Over hygiëne* 2.11)<sup>8</sup>

Verderop in dit artikel gaan we dieper in op de christelijke tegenkanting tegen theaterspektakels, waaronder de mime en pantomime dus de belangrijkste vertegenwoordigers waren. Maar het verhaal dat we daar zullen brengen, moet toch ook enigszins genuanceerd worden. Beide theatervormen waren uiterst populair in de keizertijd en zouden dat nog een hele tijd blijven, tot diep in de laatantieke periode (Leyerle 2001: 13-20; Webb 2002). Het feit dat christelijke leiders als Johannes Chrysostomus krachtig en herhaaldelijk opriepen om de theaters te vermijden, vormt net een indirecte aanwijzing voor hun blijvende succes. Theater bleef lang een belangrijk element in het sociale weefsel van het Romeinse rijk. De volgende diptiek (figuur 2), die de consulaire spelen in Constantinopel in 517 herdenkt, is daar een illustratie van. Onderaan het linkerpaneel (figuur 3) kunnen we duidelijk een groep acteurs onderscheiden. Theater vervulde een prominente rol in dit festival.

<sup>7</sup> Griekse tekst in Harmon (1936).

<sup>8</sup> Griekse tekst in Koch (1923).



Figuur 2. Ivoren diptiek uit de collectie van de Bibliothèque Nationale de France, Parijs, afdeling Monnaies, Médailles et Antiques (inv. 55 296 bis).



Figuur 3. Detail uit ivoren diptiek.

Een ander voorbeeld van de blijvende populariteit van de theaters, ook in laat-antieke gekerstende gebieden, bereikt ons uit onverwachte hoek, in de vorm van een 5<sup>de</sup>-eeuws christelijk heiligenleven. Een heiligenleven is een verhalen-de tekst die aangewend werd voor de verering van een heilige; in dit geval de heilige Pelagia. Vóór zij de weg van ascese en piëteit insloeg, kende ze (volgens het verhaal althans – waarschijnlijk heeft ze nooit echt bestaan) een carrière als actrice. Aan het begin van de tekst beschrijft de verteller het moment waarop hij haar voor het eerst tegenkomt:

Toen alle bisschoppen gaan zitten waren, vroegen ze aan Nonnos, die mijn bisdom vertegenwoordigde, om een preek te houden. Het was alsof de heilige geest zijn lippen beroerde, zozeer brachten zijn woorden baat en heil voor alle toehoorders. Terwijl hij sprak, passeerde ons plotseling een vrouw: ze was de leidster van de mimespeelsters en de leidster van het dansgezelschap. Ze kwam voorbij op een ezelsel en ze was zo weelderig opgesmukt, dat ze niets anders leek te dragen dan goud, parels en edelstenen. Zelfs haar ontblote voeten waren uitgedost met goud en parels. Ze werd vergezeld door een grote schare aan dienaars en dienaressen, die ook allemaal dure kleren en gouden halskettingen droegen, en voor en achter haar liepen. Zo passeerde zij ons, en ze liet een walm van welriekende olie en parfum na. (*Leven van Pelagia 4-5*)<sup>9</sup>

Uit het vervolg van het verhaal blijkt duidelijk de christelijke ideologie van de tekst: de bisschoppen draaien hun hoofden weg van de passerende vrouw als was het van een grote zonde. Daarna zal Pelagia bekeerd worden en boetedoen voor haar liederlijke leven. Toch levert de openingsscène indirect bewijs voor een bruisende theatercultuur, waarin top-performers blijkbaar heel wat aanzien en rijkdom konden vergaren.

Pelagia's verhaal speelt zich niet toevallig af in Antiochië. Dat was een belangrijk en gerenommeerd centrum voor theater in de late oudheid, het Broadway van zijn tijd. De stad beschikte over een groot theater, dat gebouwd werd door Julius Caesar en gerenoveerd werd door keizer Trajanus. Het bood dus plaats voor veel toeschouwers en mocht verder rekenen op rijke middelen, waardoor het spectaculaire kostuums en decors en de beste acteurs en performers ten tonele kon voeren. De vloerdecoraties in het zogenaamde 'Huis van de maskers' (figuur 4), dat in de rijke buitenwijken van Antiochië gesitueerd was en rond het jaar 400 gedateerd kan worden, illustreert de voorliefde voor theater van de lokale laatantieke elite (Leyerle 2001: 15-17). Het is bijgevolg ook niet toevallig dat net Johannes Chrysostomus, die afkomstig was uit Antio-

<sup>9</sup> Griekse tekst in Flusin (1981).





Figuur 4. Mozaïeken vloer in het 'Huis van de maskers', Daphne.  
Afbeelding uit Levi (1947: CXXII).

chië en er een groot deel van zijn leven doorbracht, als een van de meest uitgesproken tegenstemmen van het theater geldt.

Pelagia is wellicht een fictief personage, maar er zijn ook historisch goed gedocumenteerde voorbeelden die het beeld dat in het *Leven van Pelagia* geschetst wordt, bevestigen. Ze getuigen van het feit dat de populariteit en faam die een theatercarrière kon opleveren tevens voor sociale mobilisatie kon zorgen. Het beroemdste voorbeeld is ongetwijfeld de 6<sup>de</sup>-eeuwse keizerin Theodora. Ze groeide op in een gezin van performers en had zelf een carrière als mimespeelster voor ze met Justinianus huwde en keizerin werd.<sup>10</sup>

Tegelijkertijd moet gezegd dat dergelijke gevallen eerder de uitzondering dan de regel waren. Het laatantieke theaterwereldje was niet enkel glamour en weelde, wel integendeel. Ondanks enkele succesverhalen en de grote populariteit van de shows, werd het beroep zelf over het algemeen misprezen, ook door de brede bevolking (Webb 2008: 47-49). Acteurs en actrices bekleedden meestal een lage positie op de sociale ladder. Top-performers konden in wedstrijden wel degelijk hun brood verdienen, maar voor de meerderheid van de acteurs was het een veel armoediger bestaan. Enkele laatantieke bronnen hebben het over het schrille contrast tussen de schitterende kostuums die de acteurs op de scène droegen en de triestige omstandigheden waarnaar ze na afloop van de shows terugkeerden. Andere bronnen suggereren dan weer dat heel wat professionele performers de job combineerden met een andere vorm van kostwinning. De Romeinse wetgeving hield die sociale verdeling overigens in stand doordat kinderen van acteurs verplicht waren om hetzelfde beroep als hun ouders uit te oefenen (om zo de influx van performers te garanderen), en door wettelijk bepaalde restricties op huwelijkskandidaten voor (ex-)acteurs (Webb 2008: 50). Op die manier werd deze beroepsklasse buiten de hogere sociale rangen gehouden. De restricties werden pas opgeheven in de 6<sup>de</sup> eeuw door Justinianus' oom. Theater was ook sterk geassocieerd met prostitutie (Webb 2002; 2008: 49-50). In zekere zin bestond dat verband hoofdzakelijk in de (christelijke) perceptie van het beroep. Pelagia, de mimespeelster en danseres die het tot heilige schopte, wordt meermaals *pornē*, 'prostitutie', genoemd, wat in de 5<sup>de</sup> eeuw dus wellicht een gebruikelijk label was voor vrouwelijke performers. Maar dat betekent daarom niet dat de meerderheid van de vrouwen die actief waren in het theater zich prostitueerden. Anderzijds suggereren sommige bronnen dat het misschien wel een kleine stap was van het ene naar het andere beroep. Prostituees waren bovendien te vinden in de theaterbuurten. Los van de vraag of het effectief vaak voorkwam dat vrouwelijke performers zich prostitueerden, was het algemene beeld dat van hen bestond er één van liederlijkheid en marginaliteit.

Dat was eigenlijk niet anders voor Theodora. Ook zij kreeg te kampen met ernstige kritiek, onder andere van de Byzantijnse geschiedkundige Procopius,

<sup>10</sup> Wie meer wil weten over Theodora kan zich wenden tot Potter (2015).

die actief was onder Justinianus. In zijn *Geheime geschiedenis* schildert hij haar af als een wellustige troela die haar theatercarrière gebruikte om mannen aan de haak te slaan. De volgende passage is slechts een staaltje uit zijn invectief.

Ze daagde haar bewonderaars uit door ze aan het lijntje te houden, en doordat ze steeds nieuwe kunstjes en standjes bedacht slaagde ze erin al die geile kerels om haar vinger te winden. In plaats van af te wachten totdat een klant het initiatief nam, verleidde ze liever zelf haar prooi, vooral tieners, door obscene grappen te maken of met haar heupen te wiegen. Nooit is er iemand zo aan seks verslaafd geweest als zij. Geregeld was zij op feestjes te zien in het gezelschap van tien of meer jongens die in de kracht van hun leven waren en niets liever deden dan de liefde bedrijven. (*Geheime geschiedenis* 9.15-16)<sup>11</sup>

Procopius schetst een polemisch en ongetwijfeld zwaar overdreven beeld van de keizerin en haar verleden. Maar zelfs als het een radicale uitvergroting betreft, levert zijn verslag nog altijd indirect bewijs voor de bestaande stigma's.

Kortom, de maatschappelijke positie van theater in het laatantieke Romeinse rijk is paradoxaal te noemen. Enerzijds was het een populair en drukbezocht gebeuren, anderzijds werd er ook neergekeken op wie in de sector werkzaam was. Voor die negatieve houding zijn er een aantal mogelijke verklaringen. Ten eerste had de nogal schunnige en platvloerse inhoud van het mimespel, met zijn laaggevalen typetjes en straattheaterallures, als gevolg dat de mimespeler zelf ook al vlug geminacht werd. Daarnaast bestond enige argwaan ten opzichte van pantomimespelers omdat hun identiteit als fluïde werd ervaren, vooral dan op vlak van gender-categorieën. Dat had te maken met het feit dat ze zowel mannelijke als vrouwelijke rollen vertolkten en daarbij hun lichaam in vloeiende bewegingen en golvende bochten wrongen (Webb 2008: 77-79). Het leverde hen het stigma van verwijfdheid en onnatuurlijkheid op. Tot slot kan je de paradox ook verklaren in de context van patronage. Voorstellingen en spelen werden georganiseerd en bekostigd door de lokale elite of centrale machtshouders, zoals de consul, Flavius Anastasius, die op de eerder genoemde diptiek te zien is. Opnieuw blijkt dus het politieke belang van theater. Maar die machtsverhouding werkte alleen maar in de hand dat de performer zelf niet als een creatief genie maar als een handelswaar bekeken werd.

<sup>11</sup> Vertaling door van Dolen (2005). Griekse tekst in Wirth (1963).

## Christenen tegen theater

Het plaatje wordt nog complexer wanneer we ook de stemmen van christelijke leiders zoals Johannes Chrysostomus in beschouwing nemen. Johannes was lang niet de enige die het theater sterk veroordeelde. Reeds in de 2<sup>de</sup> eeuw beschrijft de christelijke theoloog Tatianus in zijn *Rede tegen de Grieken* (ca. 177) het theater als het terrein van de duivel, waarbij hij ook kritiek uit op acteurs (Webb 2008: 184-185). Na hem heeft de beroemde kerkvader Clemens van Alexandrië (150-215) het over theater als een plaats van zonde, waar gelovigen weg dienen te blijven (bijvoorbeeld in zijn *Pedagoog*). Verder is de Latijnse kerkvader Tertullianus een invloedrijke stem in deze kwestie. *Over spektakels* (ca. 200) is zijn meest bekende aanval op het theaterbedrijf. Tertullianus veroordeelt gedoopte christenen die er frequente theaterbezoekjes op nahouden en argumenteert waarom dat een zondige gewoonte is.<sup>12</sup> Dezelfde thema's keren terug (het theater als een duivelse ontmoetingsplaats, bijvoorbeeld), maar het werk exploreert in het bijzonder de link met idolatrie.<sup>13</sup> Andere voorbeelden zijn Gregorius van Nazianze (329-390) en Ambrosius van Milaan (339-397). Daarmee zijn we reeds in de tweede helft van de 4<sup>de</sup> eeuw beland. Het theater bleef dus een diepgeworteld sociaal fenomeen dat tegelijk als bijzonder problematisch werd ervaren door kerkelijke autoriteiten.

Ook de beroemde Latijnse kerkvader Augustinus (354-430) was een tegenstander. Hij beschrijft theater als een pest, een soort schadelijk gif (Schneider 1992: 92-95; Dox 2004). Bovendien suggereert hij, net als Johannes Chrysostomus, dat het theater gevaarlijk is, in het bijzonder voor de jeugdige ziel (waarover verderop meer). Augustinus bekent nochtans in de volgende passage uit zijn autobiografische werk *Belijdenissen* dat hij als jongeman genoot van het theater.

Ik was toen in de ban van toneelstukken, die vol zaten met voorstellingen van mijn eigen ellendige bestaan en olie op het vuur van mijn passies deden. Waarom is het toch, dat mensen bereidwillig lijden wanneer ze naar pijnlijke en tragische taferelen gaan kijken, zaken die ze nochtans niet zelf zouden willen meemaken? En toch verwelkomt de toeschouwer het onaangename gevoel dat dit met zich meebrengt, net omdat in die pijn genoeg schuilt. Wat voor ongelooflijke waanzin is dat? (*Belijdenissen* 3.2)<sup>14</sup>

Blijkbaar verwerpt Augustinus op latere leeftijd zijn jeugdig enthousiasme. Hij stelt vast dat het plezier dat hij ervoer dankzij de voorstellingen niet strookt met hun tragische inhoud: het theater weekt dus reacties los ten aanzien van

<sup>12</sup> Meer lezen kan in Schneider (1994: 85-86, *passim*).

<sup>13</sup> Vergelijk bv. *Over spektakels* 10.3-8.

<sup>14</sup> De Latijnse tekst is te vinden in O'Donnell (2000).

bepaalde gebeurtenissen die precies omgekeerd zijn van wat we in normale omstandigheden zouden verwachten. Wanneer we getuige zijn van pijn of verdriet in het theater, bijvoorbeeld, geeft ons dat plezier. Die tegenstrijdigheid vindt hij verdacht en pervers; theater roept intense emoties op, maar niet de juiste! (Webb 2008: 190-192; Dox 2004: 15) Dat ligt veraf van de aristoteliaanse gedachte dat identificatie met geënceneerde pijn een gezond en zuiverend effect kan teweegbrengen, een *katharsis*, net omdat het allemaal niet echt is.

Het mag ondertussen wel duidelijk zijn dat Johannes Chrysostomus niet alleen stond met zijn visie op theater – en het lijstje dat we hier gepresenteerd hebben is nog verre van volledig.<sup>15</sup> Nagenoeg alle belangrijke religieuze leiders van het vroege christendom hadden een negatieve houding tegenover theater, zowel in het Westen als het Oosten (zo ook, bijvoorbeeld, de Syrische theoloog Jacob van Sarug, huidig Turkije nabij de Syrische grens). Hoewel ze allemaal eigen accenten leggen, vallen er heel wat gemeenschappelijke standpunten en redeneringen te ontdekken. Hun visie werd gaandeweg ook vastgelegd in kerkelijke decreten en bijgevolg als officiële positie ingenomen door de kerk.

Voorbeelden van auteurs die het theater net verdedigden zijn zeldzaam, maar niet onbestaande. We hebben hierboven reeds verwezen naar Lucianus' dialoog *Over de dans* (geschreven in Antiochië in ca. 160), waarin gedebatteerd wordt over de waarde van de pantomime. Het probleem is dat het oeuvre van Lucianus sterk satirisch is. Hij is tevens de auteur van het satirische werkje *Ware verhalen*, dat ondanks die titel een volledig fictieve en bij de haren getrokken reisverhaal bevat dat voor *science fiction* zou kunnen doorgaan. Bijgevolg is het betwijfelbaar dat *Over de dans* bedoeld was als een ernstige verdediging van de danskunst. Zoiets komen we pas zo'n 200 jaar later tegen. Libanius, een retoricaleraar uit Antiochië en tevens de leermeester van niemand minder dan Johannes Chrysostomus, schreef een traktaat met de titel *Ter verdediging van de pantomime* (Or. 64, ca. 360). Hij was zelf echter geen christen. Vandaag is er slechts één pleidooi voor theater bekend dat door een laatantiek christen werd geschreven. Het is van de hand van een zekere Choricus van Gaza (*Ter verdediging van de mime*, Or. 8, vroege 6<sup>de</sup> eeuw).

Tot slot moet nog opgemerkt worden dat een negatieve houding tegenover theater geen puur christelijk fenomeen was, maar dat dergelijke ideeën en sentimenten ook los van religieuze overtuigingen in de Romeinse samenleving brouwden. Auteurs als Tacitus en Plutarchus, bijvoorbeeld, hadden eveneens kritiek op de losbandigheid en decadentie van het theater (Webb 2006: 129). Anderzijds zagen we reeds dat het theater lang populair bleef, ondanks de sterke tegenkanting van prominente christelijke leiders. Het kan dus niet anders dan dat we tegenover de kritische stemmen van een kleine (maar invloedrijke)

<sup>15</sup> Een overzicht in Schnusenberg (1988).

minderheid aan christelijke leiders een stille christelijke meerderheid moeten plaatsen, die er blijkbaar toch anders over dacht. Ook zij bepalen mee de christelijke visie op theater in de late oudheid. Kortom, wanneer we het hebben over de ‘christelijke tegenkating’ tegen theater, dan moeten we beseffen dat het eigenlijk om een top-down fenomeen gaat waarbij ‘christelijk’ vooral slaat op de christelijke autoriteiten en doctrine, maar niet noodzakelijk op gewone mensen van een bepaalde geloofsovertuiging. Dat maakte overigens dat Vroegbyzantijnse keizers en andere machtshebbers zich in een lastige positie bevonden, want ze moesten zien te bemiddelen tussen de populariteit van de voorstellingen bij het volk, wat ook de sociale cohesie bevorderde, en de ideologieën van kerkelijke leiders. Die gewrongen positie blijkt uit enkele artikelen uit het laatantieke wetboek *Codex Theodosianus* (5<sup>de</sup> eeuw), waaronder het volgende.

Het is toegestaan dat acteurs hun beroep uitoefenen, zodat er geen neerslachtigheid zou ontstaan ten gevolge van een te strikte inperking op de podiumkunsten. Maar de Maiouma, dat smerige en onfatsoenlijke spektakel, is verboden. (*Codex Theodosianus* 15.6.2)<sup>16</sup>

Deze wettekst beroept zich op een pragmatisch argument om theater *an sich* niet te moeten verbieden, maar bemiddelt wel door een specifiek festival, dat als uitzonderlijk problematisch ervaren werd, af te schaffen.

### **Theater is verwerpelijk... maar waarom eigenlijk?**

We gaan nu dieper in op de redenen die christelijke leiders uit de late oudheid ertoe bewogen het theater resoluut af te keuren.

#### *De heidense roots van antiek theater*

De eerste voor de hand liggende reden waarom christelijke leiders er niet happig op waren dat gelovigen naar het theater gingen, is dat theater in de oudheid sterk geassocieerd was met heidense goden, in het bijzonder Dionysus en zijn cultus. Op de beroemde Pronomus vaas (5<sup>de</sup>-4<sup>de</sup> eeuw v.C., figuur 5) is de god centraal afgebeeld, met rondom hem allerhande performers, van muzikanten tot acteurs (met masker in de hand). Op het onderstaande votief reliëf (5<sup>de</sup> eeuw v.C., figuur 6) zien we Dionysus dan weer rechts aanliggen, en een rijtje mensen brengt hem offers. Opnieuw is te zien aan de maskers die ze bij zich hebben dat het om acteurs gaat. Bovendien werden theatervoorstellingen in het Romeinse rijk georganiseerd in het kader van nationale festivals. Vóór

<sup>16</sup> De Latijnse tekst kan geraadpleegd worden in Haenel (1842).



Figuur 5. Prent van de roodfigurige Pronomus vaas uit de collectie van het Museo Archeologico Nazionale, Napels (NM 81673).



Figuur 6. Marmeren votief reliëf gevonden in Piraeus en bewaard in de collecties van het Nationaal Archeologisch Museum van Athene.

het christendom de staatsgodsdienst werd, aan het einde van de 4<sup>de</sup> eeuw, betrof het dus vaak heidense festivals ter ere van de traditionele goden. In het kader van de festivals werden ook heidense offers en rituelen gehouden. Het bijwonen van de spektakels en festiviteiten was daarom volgens christelijke leiders afgodenverering of *eidōlolatRIA*. Het is opnieuw nog maar de vraag hoe sterk de religieuze connotatie van de festivals nog gevoeld werd door gewone mensen in de keizertijd. Voor christelijke tegenstanders van de spektakels vormden de heidense context en rituelen wellicht een belangrijk én gemakkelijk aan te grijpen argument om ze te verbieden; voor gewone christenen bestond er blijkbaar voldoende ambiguïteit omtrent de religieuze aard van de festivals dat eraan deelnemen verzoenbaar was met hun christelijke identiteit.

### *Immorele inhoud*

Een tweede reden waarom christelijke leiders theaterbezoekjes veroordeelden, moet ook niet ver gezocht worden. De inhoud van de voorstellingen vormde een duidelijk probleem, want stond haaks op de christelijke leer en haar deugden en waarden. Ten eerste was er natuurlijk het feit dat theatervoorstellingen heidense mythologie op scène brachten (Schneider 1994: 82; Leyerle 2001: 20-31). Daarnaast waren er de vele verwijzingen naar seksualiteit en overspel (Vandenberghé 1955: 38-41). De Griekse mythologie zelf is alvast een rijke bron als het aankomt op verhalen over incestueuze of buitenechtelijke avontuurtjes. Zo beschrijft Lucianus een pantomimespel over de affaire tussen Aphrodite en Ares (een verhaal dat ook verteld wordt in het achtste boek van Homerus' *Odysee*) (Webb 2008: 80-82). Verder was alledaags overspel door gewone mensen een prominent thema in de mime. Het scenario waarbij een gewiekste vrouw en haar minnaar verrast worden door de stompzinnige echtgenoot van de vrouw, vormde een van de standaardscenario's voor mimevoorstellingen, waarop dan eindeloos gevarieerd kon worden (Webb 2006: 131). Dergelijke voorstellingen stelden een verderfelijk voorbeeld voor de toeschouwer volgens christelijke autoriteiten. Johannes Chrysostomus ging zelfs zo ver dat hij het theater een school voor seksuele losbandigheid noemde.

In theaters vinden we alleen maar jolijt, schandelijk gedrag, duivels vertoon en anarchie; er gebeurt niets dan tijdverspilling en nutteloos gedraai; je krijgt er een opleiding in perverse lusten, kan je er toeleggen op overspeligheid, en vindt er een trainingsplek voor zedeloosheid en een leerschool in losbandigheid; schaamteloosheid wordt er aangemoedigd, gezwans is er praktijk, onfatsoenlijkheid theorie. (*Over de handelingen van de apostelen* 42)<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Griekse tekst in PG 60.301.



Deze passage trekt het beeld van het theater als een hogeschool voor zedeloosheid tot in het absurde door, maar er zit meer achter dan enkel een retorisch effect. Volgens Johannes werkte het theater lustopwekkend door haar vulgaire inhoud en dat maakte theatergaan diep problematisch. Dat blijkt ook uit het volgende citaat.

En wat zal ik zeggen over het theater? Wie in de stad een vrouw tegenkomt, wordt daardoor niet zelden in beroering gebracht. Maar wat doen jullie? Jullie nemen plaats op de eerste tribune, op een plek waar een sterke inclinatie tot onfatsoenlijkheid heerst, en gaan kijken naar een prostituee, die met ontbloot hoofd en grote schaamtelosheid de scène op komt gewandeld; ze heeft een gouden outfit aan, is week en laf, en zingt schunnige liedjes en vunzige deuntjes, spreekt vulgaire taal, en gedraagt zich volkomen schandelijk – taferelen die bij wie ze ook maar heeft gezien in de geest blijven steken. Maar buigen jullie het hoofd van schaamte? Nee! Je hebt nog het lef tegenin te brengen dat het je onberoerd liet! Heb je een lichaam van steen misschien? Of van ijzer? (...) Onthoud: zelfs als je niet met die lichtekooi naar bed geweest bent, maar het met haar deed in je fantasie, dan heb je gezondigd door je gedachten. (*Tegen de spelen en het theater*)<sup>18</sup>

Om het gewicht van Johannes' bezwaren te begrijpen, moeten we deze passage kaderen in de toenmalige culturele context. In de Grieks-Romeinse samenleving waren mannen vrij om relaties aan te gaan buiten het huwelijk. Dat werd niet als wettelijke echtbreuk gezien zolang ze maar relaties aangingen met vrouwen van lagere afkomst of met slaven. Binnen de christelijke moraal werd overspel echter geherdefinieerd. De christelijke moraal functioneerde op basis van het principe van interiorisatie, waardoor niet alleen elke vorm van buitenechtelijke relatie gezien werd als overspel, maar zelfs het zuivere verlangen ernaar.<sup>19</sup> Wanneer lust en het zuivere verlangen naar seks een zonde zijn, en wanneer het theater lustopwekkend werkt, dan is de conclusie dat het theater zijn publiek verandert in zondaars en echtbrekers.

Het veelvuldige gebruik van *stage violence* of geacteerd geweld was een derde aspect van de inhoud van de voorstellingen, en mime in het bijzonder, dat volgens christelijke leiders een negatieve invloed had op de toeschouwer en aanzette tot zondig gedrag (Webb 2008: 121-123). Het concept kennen we vandaag nog uit cartoons of stomme films. *Stage violence* was een onderdeel van de humor van de mime, zoals ook af te leiden valt uit een reliëf te Sabratha, in Libië, waar zich een zeer goed bewaard Romeins theater bevindt (2<sup>de</sup>-3<sup>de</sup> eeuw, figuur 7).

<sup>18</sup> Griekse tekst in PG 56.266-267.

<sup>19</sup> Vergelijk ook Matt. 5.28.



Figuur 7. Reliëf in het theater van Sabratha, Libië.

Tot slot werden er ook humoristische voorstellingen opgevoerd die christelijke rituelen parodieerden en waarin er gelachen werd met religieuze leiders. De mime was zeker geen specifiek anti-christelijke theatervorm, want er werd gelachen met alles en iedereen. Toch is het niet te verwonderen dat christelijke leiders er de humor niet van inzagen, zo bijvoorbeeld Gregorius van Nazianze, die de praktijk luidop betreurde.

We zijn verworden tot een nieuw schouwspel (...) voor het gespuis, en dat op elk moment en op iedere plek, of het nu op openbare pleinen of op braspartijen is, tijdens festiviteiten of in tijden van rouw. Ja, we worden zelfs al op het toneel geparodieerd en – ik kan er nauwelijks zonder tranen over spreken – uitgelachen te midden van de grootste losbandigheid. En geen enkel ander optreden of schouwspel wordt zo gesmaakt als hetgeen waarin wordt gelachen met een christen. (*Oratio* 2.84)<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Griekse tekst in PG 35.489.

*(Alle) theater is gevaarlijk*

We hebben hierboven gewezen op de heidense context van antiek theater en de immorele inhoud van de stukken als belangrijke redenen waarom christelijke leiders tegen theater waren. Maar er is nog meer. Dat moet haast wel, gezien het feit dat de Byzantijnen nooit een eigen theatervorm hebben ontwikkeld (Puchner 2002: 322-323; Lugaresi 2003: 284, 294).<sup>21</sup> Straks gaan we dieper in op de aard en het karakter van de Byzantijnse performance cultuur, want die bestond wel, maar een nieuwe vorm van écht theater kwam er niet. En dat is best opmerkelijk. De kerk kon toch ook gebruikmaken van de populariteit van theater om haar achterban te bereiken? En als de inhoud van de stukken een probleem vormde, kon men dan niet gewoon andere, deugdelijkere voorstellingen opvoeren? Bovendien moet het theaterbedrijf toch ook van zijn originele heidense context los te koppelen zijn? Dat laatste gebeurde inderdaad: toen het rijk werd gekerstend, gingen de festivals gewoon door, maar de rituele offers werden na verloop van tijd afgeschaft, en festivals werden vaker ter ere van staatsleiders georganiseerd. Toch bleef de tegenstand van christelijke autoriteiten even hevig als bevolgen. Religieuze spelen kwamen er pas vanaf de 10<sup>de</sup> eeuw – na een gat van zo’n vier eeuwen dus, aangezien antieke theatervormen uitdoefden in de 6<sup>de</sup> eeuw – en enkel in het Westen (zie ook verderop in dit artikel). In het Oosten keek men met weezin naar dat christelijke theater (Puchner 2002: 323; White 2011).

Die weezin valt enkel te verklaren wanneer we er vanuit gaan dat theater als representatievorm *an sich*, los van de inhoud of opvoeringscontext, gewantrouwd werd. Daar lijkt het inderdaad sterk op. De associatie met afgoderij en de immorele inhoud van de voorstellingen hebben er natuurlijk niet aan geholpen, en ze vormden reële argumenten waarom christenen het theater maar best konden mijden. Tegelijk heerste er bij christelijke leiders een diepere argwaan ten opzichte van elke vorm van theater. Die argwaan had twee belangrijke en gerelateerde oorzaken: theater werd gezien als bedrog, en het werd (bijgevolg) als gevaarlijk beschouwd. De overtuiging dat theater bedrieglijk is, heeft tot op vandaag haar sporen nagelaten. De betekenis van het Oudgriekse woord voor acteur, *hupokritēs*, is geëvolueerd naar de betekenis die het woord ‘hypocriet’ ook in het Nederlands nog heeft, namelijk huichelaar/huichelachtig (Puchner 2002: 307). Het idee dat theater gevaarlijk is, daarentegen, is ons vandaag veel minder bekend en staat haaks op de moderne visie op theater die het Engelse woord *play* (‘toneelstuk’), bijvoorbeeld, uitdraagt. Voor ons is theater een onschuldig spel. Dat was het beslist niet volgens iemand als Johannes Chrysostomus. Hij beschouwde het bovendien dubbel gevaarlijk voor de jeugd. Zo zijn vaders die hun kinderen meenemen naar het theater volgens

<sup>21</sup> Voor nuances verwijs ik naar Symes (2010).

Johannes niets minder dan kindermoordenaars!<sup>22</sup> Maar waar komt dat extreme idee vandaan?

### Plato en *mimēsis*

Om dat goed te begrijpen, moeten we een omweg maken via het gedachtegoed van de klassieke filosoof Plato (5<sup>de</sup> eeuw v.C.). Die is bijzonder invloedrijk geweest voor het christelijke gedachtegoed.<sup>23</sup> Een voor de hand liggend voorbeeld is Plato's visie op waarheid. Plato schreef zijn filosofie neer in de vorm van dialogen, waarin hij Socrates, zijn leermeester, in discussie liet gaan met allerlei gesprekspartners. Die gesprekspartners waren niet zelden 'sofisten', beroepsredenaars. Het gesprek draaide er steevast zo op uit dat Socrates (lees: Plato's spreekbuis) het relativisme van de beroepsredenaar hekelde. Met relativisme bedoelen we het idee dat alles waar is (of toch als waarheid kan worden aangenomen) zolang je het maar goed genoeg beargumenteert. Sofisten representeerden volgens Plato het toppunt van relativisme en wat daar verkeerdt mee was, want ze gebruikten de kunst van het overtuigend spreken, niet om 'dé' waarheid te vinden, maar slechts om 'een' waarheid te verdedigen, om er financieel voordeel uit te slaan. Daartegenover stelde Plato het idee dat er slechts één echte en intrinsieke waarheid bestaat, die onderscheiden moet worden van de schijnwerkelijkheid en het bedrog der aardse dingen. Dat idee is ook aanwezig in de christelijke denkwereld: er bestaat slechts één christelijke waarheid, de waarheid van God. De duivel probeert de mens van die waarheid weg te houden met leugens en bedrog, bijvoorbeeld door allerlei gedaantes aan te nemen, of door valse verschijnselen, illusies en waanbeelden de materiële wereld in te sturen (daar komen we straks nog op terug).

Bovendien was ook Plato geen fan van theater. Het is bekend dat hij poëzie uit zijn ideale staat wilde bannen, maar in het derde boek van zijn dialoog getiteld *Republiek* spreekt hij zich uit tegen een specifieke vorm van poëzie, die hij definieert als komedie en tragedie. Het is tevens bekend dat Plato's visie op literatuur en poëzie complex en soms schijnbaar contradictorisch is.<sup>24</sup> In zijn dialogen doet Socrates namelijk voortdurend beroep op de kracht van verhalen of 'mythes', *muthoi*, om de waarheid uiteen te zetten (bv. de mythe van Er in het tiende boek van *Republiek*). Bovendien schrijft Plato zelf in dialoogvorm, wat nauw aansluit bij het dramatische genre (al wordt er vanuit gegaan dat het leesdialogen zijn, niet bedoeld voor opvoering). Plato's visie op poëzie en theater zijn dus geenszins gemakkelijk te vatten. Toch loont het de moeite de

<sup>22</sup> "Het zou niet onjuist zijn om te zeggen dat vaders die hun kinderen meenemen naar het theater geen vaders maar kindermoordenaars genoemd moeten worden" (*Tegen de spelen en het theater*). Griekse tekst in PG 266.13-15.

<sup>23</sup> Meer informatie in von Ivánka (1964).

<sup>24</sup> Meer daarover in Destrée & Herrmann (2011).

bewuste passage uit het derde boek van *Republiek*, waarin theater afgekeurd wordt, van naderbij te bekijken.

‘Dan zullen nu ook die verschillende literaire vormen waarover ik het zojuist had je wel duidelijk zijn. Een werk kan in zijn geheel bestaan uit uitbeelding (μιμήσεως): een toneelstuk<sup>25</sup>, zoals jij terecht zei. Het kan een verslag zijn waarin de schrijver alleen namens zichzelf spreekt. Dat vind je dacht ik voornamelijk in lyrische poëzie. En ten slotte kan het een combinatie zijn van die twee vormen. (...) Werkelijk beschaafde en ontwikkelde mensen (...) zullen zich dus bij een verhaal bedienen van een combinatie van ‘verhalende vorm’ (διηγήσεως) en ‘uitbeelding in directe rede’ (μιμήσεως), met het accent op de verhalende vorm. Of zie ik het verkeerd?’ – ‘Nee, dat is inderdaad de manier van schrijven waaraan zo iemand zich zal houden.’ (*Republiek* 394c, 396d)<sup>26</sup>

De context van deze discussie is opvoeding en onderwijs, specifiek de vraag wat de meest geschikte opvoeding zou zijn van de wachters van de ideale staat. In de oudheid verliep onderwijs grotendeels aan de hand van literatuur en poëzie, van dichters als Homerus en Hesiodus, met name. Binnen die context stelt Socrates dat de meest verantwoorde auteurs die auteurs zijn die slechts zeer weinig gebruikmaken van wat hij *mimēsis* noemt, en dat auteurs die er veel beroep op doen geen geschikt educatief materiaal vormen. Plato’s *mimēsis*-concept is al even complex als zijn globale visie op literatuur.<sup>27</sup> De term betekent zoveel als ‘imitatie’ (hier kiest de vertaler voor ‘uitbeelding’), maar binnen Plato’s filosofie kan hij op een aantal manieren geïnterpreteerd worden. In deze passage uit *Republiek* 3 wordt er echter een vrij specifiek narratief procedé mee aangeduid: direct rede (Koolschijn vertaalt aan het einde van de passage ook met ‘uitbeelding in directe rede’). De stap van ‘imitatie’ naar directe rede is niet zo moeilijk te vatten. Wanneer een verteller directe rede gebruikt, doet hij zich namelijk voor als iemand anders; als het personage dat aan het woord komt. De verteller ‘imiteert’ of ‘vertolkt’ dat personage dus. Zoals ook in bovenstaande passage aangehaald wordt, zijn komedie en tragedie – of kortweg theater – bij uitstek ‘mimetische’ genres, want ze bestaan (haast) uitsluitend uit directe rede, uit imitatie en vertolking van personages, en de vertellerssysteem is er (doorgaans) afwezig. Bijgevolg is theater volgens Socrates maar beter te vermijden.

<sup>25</sup> Het Grieks luidt hier “τραγῳδία τε καὶ κωμῳδία”. Tragedie en komedie, dus. Koolschijn (2005) vertaalt dit kortweg als ‘een toneelstuk’.

<sup>26</sup> Voor alle citaten uit Plato’s *Republiek* is de vertaling van Koolschijn (2005). Het Grieks kan worden geraadpleegd in Emlyn-Jones & Preddy (2013).

<sup>27</sup> Meer lezen kan in Miller (1999), Lear (2011) en Marušič (2011).

Maar waarom komt Socrates tot de conclusie dat representatievormen die overwegend uit directe rede of personagevertolking bestaan af te raden zijn? De redenering gaat als volgt: wie een bakker wil imiteren, moet goed brood kunnen bakken, want anders zal de imitatie van de bakker niet op een echte bakker lijken en is de imitatie dus mislukt. Wie een zanger wil imiteren, zal net zo goed moeten kunnen zingen, en wie een kleermaker wil imiteren, moet goed kunnen naaien en ontwerpen. Nu is er niemand die al die uiteenlopende zaken even goed kan als een professional: niemand kan daarom ‘imitatie’ als specialisme hebben, want niemand is even goed in alles, wat noodzakelijk zou zijn voor het goed kunnen imiteren van om het even wat, en een specialist te zijn in imitatie *an sich*. Bijgevolg moet je zeggen dat imitatie of vertolking enkel een soort schijnwerkelijkheid produceert, die geen echte waarde heeft. Een imitator is een soort van bedrieger; hij lijkt van alles te zijn, zonder ook maar iets van die dingen te zijn (*Republiek* 3, 394-395; Lear 2011: 198). Kortom, *mimēsis* is problematisch omdat uiterlijke schijn kan bedriegen en daarom niet noodzakelijk correspondeert met de onderliggende waarheid. Bijgevolg is theater, het mimetische genre bij uitstek, ook een vorm van bedrog.

Dat is op zich al voldoende reden tot een negatieve kijk op theater. Zo zal sterk mimetische poëzie, volgens Socrates, omwille van haar bedrieglijke karakter vooral beoefend worden door immorele mensen; mensen die niet ‘werkelijk beschaafd en ontwikkeld’ zijn. Maar naar het einde van de dialoog toe gaat Socrates nog een stap verder. Hij legt uit waarom de effecten van representatievormen die met uitbeelding (*mimēsis*) werken, zoals theater, niet alleen moreel laakbaar, maar ook ronduit gevaarlijk zijn. Dat heeft te maken met hun effect op de ziel van het publiek.

Kijk, tegen jullie kan ik dat wel zeggen, jullie zullen mij niet verraden aan die toneelschrijvers en al die andere imitatieve kunstenaars (τοὺς τῆς τραγωδίας ποιητὰς καὶ τοὺς ἄλλους ἅπαντας τοὺς μιμητικούς): het is een pest, alles wat die mensen maken, een groot gevaar voor de geest van iedereen die ermee in aanraking komt, als men geen tegengif heeft in de vorm van inzicht in hun werkelijke aard. (*Republiek* 595b)<sup>28</sup>

Wat Socrates hier aan het begin van het tiende boek van *Republiek* alvast kort samenvat, wordt daarna omstandiger uitgelegd. Het probleem, dat hebben we reeds vastgesteld, is dat theater en andere vormen van ‘uitbeelding’ de aanschijn van iets creëren, zonder dat ze het écht zijn. Dat is dus de werkelijke aard van mimetische representaties: een schijnwerkelijkheid, waardeloos als het aankomt op het kennen van de waarheid. Nu is het grote gevaar van dergelijke representatievormen dat ze niet alleen onwaar zijn, maar ook nog eens dat

<sup>28</sup> De vertaling is opnieuw van Koolschijn (2005), maar werd hier licht aangepast.

deel van onze ziel aanspreken en voeden dat irrationeel is, waardoor het rationele element tenietgedaan wordt. Op die manier kunnen ze zelfs fatsoenlijke en redelijke mensen schade toebrengen (*Republiek* 10, 605). Dat *mimēsis* onze irrationele kant voedt, blijkt volgens Socrates uit het feit dat we in literatuur zaken bewonderen die we in het echt verafschuwen. Bijvoorbeeld, “grappen waarvoor je jezelf zou schamen”, daar heb je geweldig plezier om “wanneer je ze in een toneelstuk of in de dagelijkse conversatie hoort” (*Republiek* 606c). Merk op dat dit erg gelijkaardig klinkt aan Augustinus’ redenering in het fragment uit diens *Belijdenissen* dat we hoger al bespraken. Bovendien:

Het element in jezelf dat je, uit angst dat men je platvloers zou vinden, met behulp van je verstand in bedwang hield op het moment dat het een grap wilde maken, laat je in dat geval vrij. En wie dat element op die manier vrij spel geeft, komt er vaak ongemerkt toe ook van zijn persoonlijk leven een klucht te maken. (*Republiek* 606c)

Literatuur tast dus onvermijdelijk de ziel van het publiek aan, en heeft zo reële en negatieve effecten op het individu en diens omgeving.

### Christenen en *mimēsis*

Al deze ideeën vallen bij vroegchristelijke denkers in vruchtbare grond.<sup>29</sup> Ze baseren zich op gelijkaardige argumenten om theater af te keuren en zelfs als gevaarlijk te bestempelen. Ten eerste: theater is bedrog. Christelijke tegenstanders van theater benadrukten dat het een schijnwerkelijkheid creëert, die de grens tussen waarheid en illusie doet vervagen. Voor een christelijk leider als Johannes Chrysostomus, voor wie God’s waarheid als het hoogste goed telde, was dat nefast. Hij benadrukte de oprechtheid van het christendom en contrasteerde die met de leugen van het theater.

Johannes de Evangelist speelt geen rolletje in een toneelstuk en verbergt zijn gezicht niet achter een masker. Hij klimt niet op het podium en betreedt de dansvloer evenmin. Hij dost zich ook niet uit in goudkleurige gewaden; integendeel, hij verschijnt in een simpele plunje, mooi in zijn eenvoud (...) Hij verschijnt voor ons, zonder enig voorwendsel, zonder huichelarij, veinzen of verzinnen. Met onbedekt hoofd, verkondigt hij de onverhulde waarheid. (*Over Johannes* 1)<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Het is niet mogelijk binnen het bestek van deze bijdrage in te gaan op de precieze weg die Plato’s gedachtegoed aflegde alvorens het in christelijke bronnen opdoek, maar we kunnen er hier wel op wijzen dat de neoplatonici, met Plotinus (ca. 205-270) als grondlegger, ongetwijfeld een rol spelen in dat verhaal. Wie meer wil lezen, kan zich wenden tot Iozzia (2015).

<sup>30</sup> Griekse tekst in PG 59.25.

Het is inderdaad zo dat de grens tussen waarheid en illusie in de context van theater vaak moeilijk te trekken valt. Dat wordt aangetoond door de volgende anekdote die de Romeinse geschiedschrijver Suetonius (ca. 70-140) aanhaalt in zijn biografie van keizer Nero. Die laatste was onder andere berucht omdat hij meer bezig was met het nastreven van zijn showbizzambities dan met besturen.

Nero zong o.a. in ‘De blinde Oedipous’ en ‘De woedende Hercules’. Men vertelt dat Nero naar de eisen van dit stuk werd opgesmukt en geboeid. Een rekrut, die bij de toegangspoort de wacht optrok, zag de voorbereidingen en kwam toesnellen om hulp te bieden. (*Nero* 21)<sup>31</sup>

Het citaat maakt duidelijk dat er situaties denkbaar zijn waarbij iemand geneigd is om theaterspel ernstig op te vatten. En het bewijst ook dat men zich er in de 2<sup>de</sup> eeuw bewust van was dat de grens tussen ‘echt’ en ‘alsof’ bijzonder flou kan worden op toneel. Nog een ander voorbeeld daarvan zijn acteurs die wenen: hun verdriet is misschien wel gespeeld, maar hun tranen zijn echt. Acteurs doen trouwens niet zelden beroep op ‘echte’ gevoelens en herinneringen aan dingen die ze hebben meegemaakt, om zich te kunnen inleven in hun rol (een ver doorgedreven toepassing daarvan is *method acting*). Ook dat wist men in de oudheid maar al te goed, zo blijkt uit een andere bekende anekdote die door de 2<sup>de</sup>-eeuwse auteur Aulus Gellius is opgetekend. Hij heeft het over een acteur die een urn met de assen van zijn eigen overleden kind als rekwisiet gebruikte bij zijn vertolking van de titelrol in het euripidiaanse stuk *Electra* (Whitmarsh 2013: 69). Het verdriet dat hij op het podium uitdrukte als ‘Electra’, was noodzakelijkerwijs een mengeling van illusie en realiteit. In christelijke context, waarin het belang van één waarheid primeerde, was dit vanzelfsprekend problematisch. Tegenstanders keken bijgevolg met een zekere argwaan naar die vermenging van illusie en waarheid.

Ze hadden bovendien begrepen dat het hoe dan ook niet echt mogelijk is voor de toeschouwer om waarheid en illusie te onderscheiden bij toneel, nog los van of performers ze – al dan niet bewust – met elkaar vermengen. Want hoe kan je überhaupt ooit weten of iemand slechts doet alsof? Wie zich de zaak Patricia (Patty) Hearst herinnert, kan zich daar wel iets bij voorstellen. De miljonairsdochter werd in de jaren zeventig ontvoerd door een extreemlinkse gewelddadige groepering in de V.S. en dook enkele maanden later weer op tijdens een bankoverval, die ze op dat moment claimde te plegen in naam van de organisatie die haar eerder ontvoerde. Later werd ze ook veroordeeld voor die feiten en ervan beschuldigd zich te hebben aangesloten bij de groepering, ook al getuigde ze tijdens het proces dat volgde op haar arrestatie, dat ze door haar ontvoerders gedwongen werd om de overval te plegen en dat ze mishan-

<sup>31</sup> Vertaling van Dehamers (1974). Latijnse tekst in Warmington (1977).



deld en bedreigd werd. Ze had, gezien het risico voor eigen leven, dus gedaan *alsof* ze ook zelf achter de overval stond. Die (toch plausibele) verklaring mocht aanvankelijk niet baten. De veroordeling werd uiteindelijk teruggedraaid, maar de casus toont aan hoe moeilijk het eigenlijk wel is te bepalen of een performance echt is, of slechts gespeeld. Zolang we niet in het hoofd van het individu kunnen kijken, is het onmogelijk te weten of die acteert of niet.

Laatantieke kritiek op theater verraadt een zekere vertrouwdheid met, maar ook ongemakkelijkheid bij, het idee dat een acteur bij het vertolken van een rol misschien wel één wordt met die rol, en dus niet echt ‘acteert’, maar eerder ‘ageert’ (Webb 2008: 151-157). Dat idee vertrok vanuit de antieke overtuiging dat de lichamelijke toestand een bepalende invloed heeft op het innerlijke. Het verklaart bovendien waarom men in de late oudheid argwanend keek naar professionele acteurs, zoals ook eerder in dit artikel werd aangehaald. Men zag hen als een soort van gedaantewisselaars, die zich allerlei identiteiten konden aanmeten. Ze werden vergeleken met Proteus, de gedaantewisselende zeegod uit de klassieke mythologie (Webb 2008: 64). Het is vanuit die optiek ook niet zo verwonderlijk dat vrouwelijke acteurs, die wel vaker de rol van echtbrekerster of seksueel losbandige vrouw vertolkten, als lichtekooien werden bestempeld. Choricus van Gaza, de enige christen (voor zover we weten) die het theater in die periode verdedigde, benadrukte daarentegen dat acteurs tijdens de voorstelling gewoon zichzelf blijven onder hun kostuums.

Want de ziel wordt niet veranderd door de kleding die men aantrekt, zelfs niet als men woorden uitspreekt die bij de vermomming passen. De leeuwenhuid maakte Aristophanes’ Xanthias niet tot een dappere man, en evenmin maakten de vrouwenkieren van Achilles een lafaard, en als ik mijn redenaarsoutfit uittrek en inruil voor een militaire uitrusting, zal ik nog geen oorlogszuchtig man worden. (*Ter verdediging van de mime 77*)<sup>32</sup>

Volgens Choricus viel er dus wél steeds een duidelijk onderscheid te maken tussen hoe iets eruit ziet en de onderliggende waarheid, en al zeker op toneel. Maar het feit dat hij aandacht besteedde aan dat punt in zijn apologie van de acteur, wil ongetwijfeld zeggen dat het voor tegenstanders van het mimespel een belangrijk argument vormde. Theater werd beschouwd als een plek waar schijn en zijn vervagen, en dat maakte het gevaarlijk!

Dat brengt ons bij de tweede belangrijke reden waarom christelijke leiders theater als representatievorm argwaanden. Die resoneert opnieuw sterk met Plato’s ideeën, want ze heeft te maken met de impact op het publiek. Omwille van het bedrieglijke karakter van theater, dat illusie en waarheid doet verva-

<sup>32</sup> Griekse tekst in Foerster & Richtsteig (1929).

gen, stonden christelijke critici afkerig ten opzichte van performers en performances, maar hun grootste bekommernis ging uit naar het publiek dat ging kijken en het gevaar dat zij erdoor opliepen. De blik van de kijker was voor Johannes Chrysostomus cruciaal.

Rolt er iets schandaligs of platvloers over de lippen van mimespelers? Dan lacht en verkneukelt die lui van dwazeriken zich. (...) Het zijn zij die zich daarom nog eerder zouden mogen verwachten aan het krijgen van hun verdiende loon. Wat als er niemand was om dat soort van zaken te gaan bekijken, dan zou er ook geen optreden zijn. (*Over het evangelie van Mattheus 6*)<sup>33</sup>

Wie naar theater gaat kijken is dus even schuldig als wie meewerkt aan het schouwspel: zonder publiek, geen theater! Bovendien had theaterkijken volgens Johannes een concreet, fysiologisch effect op de kijker. Opnieuw komt die overtuiging voort uit antieke wetenschappelijke theorieën, in dit geval optische theorie. In de oudheid geloofde men dat kijken een actief en tactiel proces was (Squire 2016: 16-17; Leyerle 1993). Bij het bekijken van theatervoorstellingen, zou de geest van de toeschouwer *letterlijk* ‘impressies’ of ‘indrukken’ opdoen en op die manier aangetast worden (Webb 2008: 175-179). Zo werd de kijker dus deel van, en medeplichtig aan, de immorele schijnwerkelijkheid van het schouwspel. Denk ook terug aan het citaat dat hierboven werd aangehaald in de context van de inhoud van de voorstellingen: volgens Johannes enceneerden die “taferelen die bij wie ze ook maar heeft gezien in de geest blijven steken”.

Dit punt lichtte Johannes ook uitvoerig toe in zijn rede over de opvoeding van kinderen, want de jeugdige geest was het meest kwetsbaar. Het beeld dat hij gebruikt is dat van nog zachte was, waarin je gemakkelijk een zegel drukt. Net zo is de ziel van een kind nog ‘kneedbaar’ en dus extra kwetsbaar. Wordt de was van de ziel daarna hard, dan is het des te moeilijker om de opgedane ‘indrukken’ uit te vagen. Vandaar is het van uiterste belang om kinderen alleen maar bloot te stellen aan deugdelijke taferelen en zoveel mogelijk af te scherm van ondeugdelijke. Johannes vergelijkt de jeugdige ziel ook met een stad die belegerd wordt. De zintuigen, en in het bijzonder de ogen, zijn de zwakke plekken in de stadsomwalling, waarlangs de vijand voorbij de defensieve linie kan glippen.

Welnu, de ziel van een kind is als een stad, maar dan een die nog maar net gesticht en opgebouwd is: haar burgers zijn vreemdelingen zonder enige ervaring met wat dan ook. Het is heel gemakkelijk dergelijke burgers in een bepaalde richting te leiden. Het is veel moeilijker om

<sup>33</sup> Griekse tekst in PG 57.71.

mensen die onder een slecht regime grootgebracht zijn en een zekere ouderdom bereikt hebben nog van koers te doen wijzigen – maar niet onmogelijk. (...) Laten we nu zeggen dat er een stadsomwalling gebouwd wordt, met daarin vier poorten; dat zijn de zintuigen. De rest van het lichaam is de muur; de toegangspoorten zijn de ogen, de tong, het gehoor, de reukzin, en eventueel ook de tastzin. (...) De poort van de ogen is mooier dan de andere, maar moeilijk te bewaken. (...) Hier zijn strenge wetten nodig: ten eerste, stuur het kind nooit naar het theater, zodat het niet gecorrumpeerd wordt via de ogen en de oren. (*Over pronkzucht en de opvoeding van kinderen*)<sup>34</sup>

We begrijpen nu ten volle waarom theater volgens christelijke tegenstanders geen onschuldig vermaak kon zijn. Zelfs wie enkel maar naar het theater ging om even te kunnen ontspannen en verder geen belang of geloof hechtte aan wat er opgevoerd werd, ook die werd onvermijdelijk aangetast. De Syrische theoloog Jacob van Sarug schrijft dat hij dat excuus, dat het enkel maar om de ontspanning ging, wel eens hoorde. Zijn antwoord: “Wie kan een modderbad nemen zonder vuil te worden?”<sup>35</sup> Ook Johannes Chrysostomus was daarvan overtuigd:

Wat zeg je? Dat het allemaal maar geacteerd is? Dat maakt het nog veel erger! Die lui staan te springen om datgene te imiteren (μιμῆσθαι) wat door alle wetten verboden wordt. Als iets niet deugt, dan deugt ook de imitatie (μίμησις) niet. (*Over het evangelie van Mattheus 6*)<sup>36</sup>

Opnieuw is het precies op dit punt dat Choricus van Gaza in de verdediging ging. Hij nam een positie in die veel dichter bij onze moderne visie staat. Theater was volgens hem wél slechts onschuldig plezier en entertainment, en de effecten ervan waren niet blijvend. Bovendien had het in dat opzicht zelfs voordelen (relaxatie, zich beter voelen, etc.) (Webb 2008: 194-196). Maar dat ontkenden andere christelijke auteurs dus. Ze trokken geen grens tussen het theater en het echte leven, zoals wij dat vandaag de dag doorgaans wel doen. Voor ons is het duidelijk dat wie een theaterzaal binnenstapt, een soort van parallelle of alternatieve werkelijkheid betreedt, die geen invloed heeft op, of losstaat van, de werkelijkheid erbuiten. We kennen dat wat zich op het toneel afspeelt een afzonderlijk, ‘fictioneel’ statuut toe. Theaterhekelaars uit de late oudheid deden dit niet. In moderne literatuurtheorie definieert men fictie als onwaarheid die toch geen leugen is. Voor hen was onwaarheid echter *altijd* een leugen. En die leugen tastte onvermijdelijk alles rondom zich aan; ze verdrong

<sup>34</sup> Griekse tekst in Malingrey (1972).

<sup>35</sup> Vrij naar F.19vb-F.20ra. Syrische tekst en Engelse vertaling in Moss (1935: 108-09).

<sup>36</sup> Vertaling vrij naar de Griekse tekst in PG 57.72.

waarheid en fatsoen en nestelde zich als een parasiet in de zielen van de toeschouwers.

### *Theater als terrein van de duivel*

Tot slot kunnen we ook nog aanhalen dat het theater door christelijke leiders gezien werd als het terrein van de duivel.

Daarom bouwde de duivel ook theaters in de steden en leidde hij die lolbroeken van acteurs op. Met behulp van hun verderfelijke invloed strooit hij dat soort vergif over heel de stad. (*Over het evangelie van Mattheus 6*)<sup>37</sup>

Waarom de associatie tussen de duivel en het theater zo sterk was, is op allerlei manieren te verklaren (Webb 2008: 159-165). Een van de redenen is dat de duivel reeds in het vroege christendom bekend stond als een gedaantewisselaar, een meestercamoufleer die allerlei vermommingen aannam en waanbeelden de wereld instuurde om mensen in de val te lokken en tot zonde te verleiden. Er zijn talloze verhalen bekend die dat illustreren.<sup>38</sup> Die eigenschap bracht de duivel vanzelfsprekend in verband met het theater, een plek waar illusie het overneemt van de realiteit. We zagen overigens dat pantomimespelers ook doorgingen voor een soort van gedaantewisselaars. De ‘duivelse’ aard van theater had dus niet enkel te maken met het zondige, maar ook met het bedrieglijke karakter ervan (Schneider 1994: 89-90).

### **Het antieke theater verdwijnt**

We weten nu dat christelijke leiders tégen theater waren en waarom, maar ook dat antieke theatervormen desondanks lang populair bleven. Welk lot was het antieke theater beschoren in die omstandigheden? Langzaam maar zeker verdwenen de antieke theatervormen dan toch. Een van de laatste aanwijzingen voor actieve theaters in het Westen vinden we terug in brieven van Cassiodorus (487-585). Iets later, rond het einde van de 6<sup>de</sup> en begin van de 7<sup>de</sup> eeuw, lijkt Isidorus van Sevilla (560-633) reeds over het theater te spreken als een fenomeen uit het verleden. In het Oosten doofden de opvoeringen rond dezelfde periode langzaam uit, al bleken ze iets hardnekkiger. Tegen de 6<sup>de</sup> eeuw was het sociale stigma rond theatergaan er aanzienlijk gegroeid. Het effect van eeuwenlange aanmaningen door christelijke autoriteiten liet zich eindelijk

<sup>37</sup> Griekse tekst in PG 57.71.

<sup>38</sup> Voorbeelden zijn te vinden in het zogenaamde *Testament van Job* (1<sup>ste</sup>-2<sup>de</sup> eeuw; meer in Gruen 2009) en de *Historia Lausiaca* van Palladius (5<sup>de</sup> eeuw; meer in Butler 2004).

voelen. De mime en pantomime verloren hun centrale rol in de sociale gemeenschap en het aantal opvoeringen slonk. Archeologisch bewijs daarvoor is het feit dat er geen nieuwe theaters gebouwd zijn in het Byzantijnse rijk na de 6<sup>de</sup> eeuw (Barnes 2010: 318-319). Een van de belangrijkste festivals in Antiochië werd in het jaar 520 afgeschaft. En toch: het *Leven van Symeon Salos*, dat geschreven is op Cyprus in de 7<sup>de</sup> eeuw en waarschijnlijk het toenmalige stadsleven in Neapolis reflecteert (ook al speelt het verhaal zich af in het Syrische Emesa), heeft het nog over mimespelers in de stad (Krueger 1996). Aan het einde van de 7<sup>de</sup> eeuw werd dan op het Concilie van Trullo (691-692) beslist om mime en pantomime te verbieden (Puchner 2002: 316). Samengevat: tegenstanders van het theater hebben hun slag thuisgehaald, maar het is niet omdat we er niet veel meer over horen na de 6<sup>de</sup> eeuw, dat toneelopvoeringen toen al volledig verdwenen waren. Waarschijnlijk zijn ze heel gradueel uitgedoofd.<sup>39</sup>

Het zou een hele tijd duren voor theater opnieuw opleefde in de gebieden waar het antieke theater ooit uitstierf. Dat gebeurde niet in het Byzantijnse rijk, maar in het Westen. Daar kiemden religieuze spelen vanaf de 10<sup>de</sup> eeuw. Ze ontstonden vanuit de zogenaamde ‘*Quem quaeritis* troop’ (letterlijk: ‘wie zoeken jullie?’), een beknopte dialoog die voorgelezen werd in de context van de paasviering. De vrouwen die Jezus’ graf bezoeken, krijgen de vraag: ‘Wie zoeken jullie?’ Ze antwoorden dat ze Jezus zoeken, en op hun beurt antwoorden de engelen dat Jezus verrezen is. Die dialoog gaf aanleiding tot uitbreiding en ontwikkelde zich tot een dramatische vertolking van de verrijzenis. Dergelijke spelen kenden hun bloei in de 12<sup>de</sup> en 13<sup>de</sup> eeuw.<sup>40</sup> Pas in de renaissance grijpt men voor het eerst duidelijk terug naar de antieke theatercultuur.<sup>41</sup>

## Byzantijnse performance cultuur

U vraagt zich wellicht af of er al die eeuwen dan echt geen enkele vorm van publiek entertainment bestond in het Byzantijnse rijk. Die was er wel. De Byzantijnse cultuur was zelfs in sterke mate een performance cultuur. Maar op de moeilijke vraag of die publieke performances dan als een vorm van theater

<sup>39</sup> Merk echter op dat, hoewel er geen klassieke opvoeringen meer gehouden werden, antieke theaterteksten wél bewaard, bestudeerd en gekopieerd werden in de Byzantijnse periode. Voor meer nuances, zie Symes (2010).

<sup>40</sup> Meer over de passiespelen en hun ontstaan in Hardison (1965).

<sup>41</sup> Een uitzondering vormen de zes Latijnse toneelstukken van Hrotswitha van Gandersheim (ca. 932-1002), een kanunnik van het keizerlijk klooster van Gandersheim. Hoewel de stukken allemaal inhoudelijk geïnspireerd zijn op de hagiografische traditie, schrijft Hrotswitha zelf in een voorwoord dat ze teruggrijpt naar het model van de Romeinse toneelschrijver Terentius. Net als bij de *Christos Paschon*, die hierna besproken wordt, is het sterk de vraag of de stukken werden opgevoerd of eerder als leesdrama’s dienden. Meer over Hrotswitha in Rudolph (2014).

beschouwd kunnen worden, antwoordt de meerderheid van de specialisten vandaag negatief.

De enige bron die echt in aanmerking komt als bewijsmateriaal voor een Byzantijns theater, is een toneelstuk getiteld *Christos Paschon*.<sup>42</sup> Eén tekst is natuurlijk een veel te magere vangst om over een traditie te kunnen spreken, en bovendien is er veel onduidelijkheid over de context waarin het stuk ontstond en de manier waarop de tekst in gebruik genomen werd. De *Christos Paschon* is wat men noemt een ‘cento’, dat wil zeggen, patchwork-poëzie die als een mozaïek is opgebouwd uit gevonden verzen. Dit stuk bestaat grofweg uit 2600 jambische trimeters die zijn ontgonnen uit verscheidene bronteksten. Daarvan is ongeveer een derde euripidiaanse verzen. Samen vertellen ze Christus’ passie en verrijzenis. Het stuk werd al vroeg toegeschreven aan de 4<sup>de</sup>-eeuwse bisschop Gregorius van Nazianze, maar zijn auteurschap wordt sterk in twijfel getrokken. De consensus is dat de tekst pas veel later geschreven werd, vermoedelijk in de 12<sup>de</sup> eeuw. Voor sommigen is de *Christos Paschon* de eerste – en enige – christelijke tragedie. Maar het is nog maar de vraag of de tekst ook echt werd opgevoerd.<sup>43</sup>

Een ander argument dat je zou kunnen aanhalen voor het bestaan van een Byzantijns theater is dat de liturgie een soort verdoken religieus theater was. Ook die redenering loopt echter spaak. Kerkelijke diensten waren vast en zeker spectaculair om zien, dat wel (White 2015). Alle zintuigen werden geprikkeld, door middel van zang, muziek, processies, wierrook, etc. De diensten hadden ook een belangrijk retorisch gehalte door de preken van kerkelijke leiders (Puchner 2002: 310-311). Retoriek en toespraken leunen dicht aan bij theater (wat is het verschil met een monoloog, bijvoorbeeld?), al zeker wanneer het procedé van de karakterschets in directe rede toegepast werd. In antieke retorische theorie werd dit *ēthopoeia* genoemd. De spreker/verteller citeert een personage in de directe rede en schetst dus diens karakter aan de hand van diens typische manier van spreken. Hier zijn *mimēsis*, imitatie en vertolking van personages niet meer veraf. Kerkvaders maakten gretig gebruik van *ēthopoeia* in hun retorische performances (White 2015: 52-61). Het is door dergelijke gelijkenissen tussen kerkelijke diensten, inclusief religieuze toespraken door christelijke leiders, en het soort van performances dat door diezelfde leiders verworpen werd, dat er een aantal ongemakkelijke vragen konden rijzen. Niet verwonderlijk, dus, dat iemand als Johannes Chrysostomus er alles aan deed om de twee als tegengestelden voor te stellen, bijvoorbeeld door zijn toehoorders te vragen niet te applaudiseren (Hartney 2004; Leyerle 2001: 63-64). Tegelijk is dat misschien nog wel de belangrijkste aanwijzing dat de liturgie geen theater was: de kerk *wilde* geen theater zijn en profileerde zich expliciet als anti-theater. Bovendien was het mimetische of ‘uitbeeldende’ ge-

<sup>42</sup> Meer lezen over de *Christos Paschon* kan in Mullett (2020).

<sup>43</sup> Volgens La Piana (1936: 171) en Puchner (2002: 317-319) niet, maar vergelijk White (2010).

halte van de diensten grotendeels beperkt tot het vocale aspect. De rituele en symbolische aspecten primeerden. Bijgevolg kan je de liturgie moeilijk op gelijke voet zetten met realistische vertolkingen zoals we ze kennen uit het theater.

Tot slot nog een woordje over de Byzantijnse performance cultuur buiten de kerkmuren, want retoriek was ook daar een prominent gegeven. Rondtrekkende redenaars waren reeds in de late oudheid razend populair. Hun beroepsactiviteiten waren trouwens ook maar vaag onderscheiden van acteerwerk. Zij deden namelijk uitgebreid beroep op *ēthopoeia*, en ze traden regelmatig op in theatergebouwen omdat die daar qua akoestiek en logistiek natuurlijk uitstekend op voorzien waren (Leyerle 2001: 60-62). Beroepsredenaars bleven lang deel uitmaken van de Byzantijnse cultuur. In de Laatbyzantijnse periode nam die retorische praktijk andere vormen aan en ging ze met name door in het zogenaamde *theatron*. Hoewel die naam suggestief is, ging het niet om theater, maar om een soort literaire salons of retorische events voor de elite, waar voordrachten werden gehouden. Van echt Byzantijns theater kunnen we dus niet spreken, maar een performance cultuur kenden de Byzantijnen wel.

## Conclusies

Tussen de 2<sup>de</sup> en de 6<sup>de</sup> eeuw veroordeelden tal van christelijke leiders het theater. Ze riepen de gelovigen telkens weer krachtig op om geen voorstellingen bij te wonen (al deden die dat vermoedelijk dus wel). Hun kritiek richtte zich niet enkel tegen de bestaande heidense theatervormen, die wel enigszins opgekuist konden worden, maar ook tegen het principe van theater *an sich*. Theater stond gelijk aan misleiding en illusie, het bedroog de toeschouwers letterlijk door schijnwerkelijkheden op hen af te sturen die diepe sporen nalieten, en dat alles maakte theater tot een duivelse en gevaarlijke praktijk. Hun kritieken sluiten nauw aan bij platoonse waarschuwingen tegen de vervoering van fictie. Die achtergrond verklaart ten gronde waarom de Byzantijnen (in tegenstelling tot hun Westelijke tegenhangers) geen religieus theater in de ware zin van het woord hebben ontwikkeld. Volgens het Byzantijnse perspectief hadden realistische representaties en live vertolking een gevaarlijke en perverterende kracht. Zoiets wordt natuurlijk pas echt problematisch wanneer je een heilig tafereel wil verbeelden; wie zou bijvoorbeeld de rol van Jezus kunnen of mógen spelen, als je ervan uitgaat dat acteur en personage onvermijdelijk versmolten raken? Dat die visie uiteindelijk diepgeworteld raakte in het Oost-Romeinse rijk, valt duidelijk te merken aan de Byzantijnse reacties op de ontwikkeling van de pasiespelen in het Westen vanaf de 10<sup>de</sup> eeuw: die werden met afgrijzen aanzien. Met de opkomst van het christendom, dat de naakte waarheid voorop stelde, werd theater in Byzantium geleidelijk maar zeker buiten spel gezet. Tegelijk hadden de Byzantijnen zo hun eigen vormen van publiek entertainment.

## Bibliografie

- Barnes, T.D. 2010. “Christians and the Theater”, in: I. Gildenhard & M. Revermann (eds), *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. Berlin – New York: De Gruyter, 315-334.
- Butler, C. 2004. *Lausiaca History of Palladius*. Eugene: Wipf and Stock Publishers.
- Dehamers, R. 1974. *Nero: een negatieve held / Caius Suetonius Tranquillus; vert. en ingel. door R. Dehamers*. Antwerpen: Nederlandsche Boekhandel.
- Destrée, P. & F.-G. Herrmann (eds) 2011. *Plato and the Poets* (Mnemosyne Supplements 328). Leiden – New York: Brill.
- Dox, D. 2004. *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought: Augustine to the Fourteenth Century*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Emlyn-Jones, C. & W. Preddy 2013. *Plato, Republic, 2 vols.* (Loeb Classical Library 237/276). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Foerster, R. & E. Richtsteig 1929. *Choricii Gazaevi opera*. Leipzig: Teubner.
- Flusin, B. 1981. “Les textes grecs”, in: P. Petitmengin et al. (eds), *Pélagie la Pénitente. Métamorphoses d'une légende. Tome I. Les textes et leur histoire*. Paris: Études Augustiniennes, 39-131.
- Gruen, W. 2009. “Seeking a Context for the Testament of Job”, in: *Journal for the Study of the Pseudepigrapha* 18.3: 163-179.
- Haenel, G. 1842. *Codex Theodosianus*. Leipzig: Apud Adolphum Marcum.
- Hall, E. 2013. “Pantomime: Visualising Myth in the Roman Empire”, in: G. Harrison & V. Liapis (eds), *Performance in Greek and Roman Theatre* (Mnemosyne Supplements 353). Leiden – Boston: Brill, 451-473.
- Hardison, O.B. Jr. 1965. *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Harmon, A.M. 1936. *Lucian, vol. 5*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hartney, A.M. 2004. *John Chrysostom and the transformation of the city*. London: Duckworth.
- Iozzia, D. 2015. *Aesthetic Themes in Pagan and Christian Neoplatonism: From Plotinus to Gregory of Nyssa*. London: Bloomsbury.
- Koch, K. 1923. *Galeni de sanitate tuenda libri vi* (Corpus medicorum Graecorum 5.4.2). Leipzig: Teubner.
- Koolschijn, G. 2005. *De ideale staat: politeia / Plato; vertaald door Gerard Koolschijn*. Amsterdam: Athenaeum.
- Krueger, D. 1996. *Symeon the Holy Fool. Leontius's Life and the Late Antique City*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.



- La Piana, G. 1936. "The Byzantine Theater", in: *Speculum: a journal of medieval studies* 11.2: 171-211.
- Lear, G.R. 2011. "Mimesis and Psychological Change in Republic III", in: P. Destrée & F.-G. Herrmann (eds), *Plato and the Poets* (Mnemosyne Supplements 328). Leiden – New York: Brill, 195-216.
- Leyerle, B. 1993. "John Chrysostom on the Gaze", in: *Journal of Early Christian Studies* 1.2: 159-174.
- Leyerle, B. 2001. *Theatrical Shows and Ascetic Lives. John Chrysostom's Attack on Spiritual Marriage*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Levi, D. 1947. *Antioch Mosaic Pavements, vol. I*. Princeton: Princeton University Press.
- Lugaresi, L. 2003. "Ambivalenze della rappresentazione: Riflessioni patristiche su riti e spettacoli", in: *Zeitschrift für Antikes Christentum* 7: 281-309.
- Malingrey, A.-M. 1972. *Jean Chrysostome. Sur la vaine gloire et l'éducation des enfants* (Sources chrétiennes 188). Paris: Éditions du Cerf.
- Marušič, J. 2011. "Poets and Mimesis in the Republic", in: P. Destrée & F.-G. Herrmann (eds), *Plato and the Poets* (Mnemosyne Supplements 328). Leiden – New York: Brill, 217-240.
- Mayer, W. & P. Allen 2000. *John Chrysostom*. London – New York: Routledge.
- Miller, M. 1999. "Platonic Mimesis", in: T.M. Falkner, N. Felson & D. Konstan (eds), *Contextualizing Classics. Ideology, Performance, Dialogue*. Lanham – Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 253-268.
- Moss, C. 1935. "Jacob of Serugh's Homilies on the Spectacles of the Theatre", in: *Le Muséon* 48: 87-112.
- Mullett, M. 2020. "Contexts for the *Christos Paschon*", in: A.O. Lam & R. Schroeder (eds), *The Eloquence of Art. Essays in Honour of Henry Maguire*. London: Routledge, 204-217.
- O'Donnell, J.J. 2000. *Augustine, Confessions, 3 vols*. Oxford: Clarendon Press.
- Pasquato, O. 1976. *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo: Paganesimo e Cristianesimo ad Antiochia e Constantinopoli nel IV secolo* (Orientalia Christiana Analecta 201). Rome: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum.
- Potter, D. 2015. *Theodora. Actress, Empress, Saint*. Oxford: Oxford University Press.
- Puchner, W. 2002. "Acting in the Byzantine theatre: evidence and problems", in: P. Easterling & E. Hall (eds), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 304-326.
- Rudolph, A.K. 2014. "Ego clamor validus gandeshemensis. Hrotsvitha of Gandersheim: Her Sources, Motives, and Historical Context", in: *Magistra* 20.2: 58-90.

- Schneider, A. 1994. "Le théâtre vu et jugé par les premiers chrétiens", in: J. Söring et al. (eds), *Le théâtre antique et sa réception : hommage à Walter Spoerri*. Frankfurt-am-Main – Berlin – Paris: Peter Lang, 81-101.
- Schnusenberg, C.C. 1988. *The Relationship Between the Church and the Theatre*. Eugene: Wipf & Stock.
- Squire, M. 2016. "Introductory Reflections. Making sense of ancient sight", in: M. Squire (ed.), *Sight and the Ancient Senses*. London – New York: Routledge, 1-35.
- Stephens Falcasantos, R. 2020. "A School for the Soul. John Chrysostom on Mimêsis and the Force of Ritual Habit", in: G. Frank, S.R. Holman & A.S. Jacobs (eds), *The Garb of being. Embodiment and the Pursuit of Holiness in Late Ancient Christianity*. New York: Fordham University Press, 101-123.
- Symes, C. 2010. "The Tragedy of the Middle Ages", in: I. Gildenhard & M. Revermann (eds), *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. Berlin – New York: De Gruyter, 335-370.
- Vandenberghe, B.H. 1955. "Saint Jean Chrysostome et les spectacles", in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 7: 34-46.
- van Dolen, H.L. 2005. *Procopius, Verzwegen Verhalen. Een schandaalkroniek uit Byzantium*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- von Ivánka, E. 1964. *Plato Christianus: Übernahme und Umgestaltung des Platonismus durch die Väter*. Einsiedeln: Johannes Verlag.
- Warmington, B.H. 1977. *Suetonius, Nero*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Webb, R. 2002. "Female entertainers in late antiquity", in: P. Easterling & E. Hall (eds), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 282-303.
- Webb, R. 2006. "Logiques du mime dans l'Antiquité Tardive", in: *Pallas* 71: 127-136.
- Webb, R. 2008. *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- White, A.W. 2010. "Adventures in Recording Technology: The Drama-as-Performance in the Greek East", in: I. Gildenhard & M. Revermann (eds), *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. Berlin – New York: De Gruyter, 371-396.
- White, A.W. 2011. "What the Archbishop Saw: A Byzantine Christian Watches Catholic Sacred Plays", in: *Ecumenica* 4.1: 27-38.
- White, A.W. 2015. *Performing Orthodox Ritual in Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wirth, G. 1963. *Procopii Caesariensis opera omnia, vol. 3*. Leipzig: Teubner.
- Whitmarsh, T. 2013. *Beyond the Second Sophistic. Adventures in Greek Postclassicism*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.