

## BOEKBESPREKING

### "BLOOD AND HORROR" IN FRANKRIJK

Christian Biet (sous la direction de), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècle)*. Collection "Bouquins", Parijs: Robert Laffont, 2006, (ISBN 2-221-10342-4).

Afgelopen zomer schreeuwde een belangrijk deel van de Franse theaterpers moord en brand. Met voorstellingen als *L'Histoire des Larmes* (Jan Fabre), *Puur* (Wim Vandekeybus) en *Anathème* (Jacques Delcuvellerie) kreunden de theaterscènes in Avignon onder het gewicht van lichamelijk geweld en bloed, veel bloed. Ook in Vlaanderen proberen collectieven als Abattoir Fermé op hun eigen-gereide manier vorm te geven aan een theatrale variant van de horrorfilm. Ongegeneerd en met nauwelijks verholen plezier etaleren Lernous en cie hun *gore* op de scène. Elk proberen ze een persoonlijk antwoord te bieden op de grote én kleine cataclysmen van deze en voorgaande eeuw (Rwanda, Irak, 9/11, de racistische moorden in Antwerpen).

Dat die zoektocht vele eeuwen overspant en van transhistorische aard is, bewijst *Théâtre de la Cruauté et récits sanglants*, een vuistdikke (1000 pagina's) anthologie van theater en prozateksten uit het einde van de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw. Ook hier druipen het bloed, het geweld en de vunzigheid zowat van de pagina's. Het boek openbaart een tot op heden zelden gelezen of bestudeerd corpus van bijzonder bloedige tragedies en tragische verhalen die niet alleen op haast schaamteloze wijze moord, geweld en verkrachting etaleren (zie bijvoorbeeld *Le More Cruel*, een soort *Othello* voor horrorliefhebbers) maar in eenzelfde beweging ook een reflectie bieden op de toenmalige politieke en sociologische context, door bijvoorbeeld geldende sociale regels of de legitimiteit van de vorst te bevragen. De samenstellers hebben de teksten, die niet alleen tragedies maar dus ook verhalen, anekdotes en pamfletten omvatten, ingedeeld in vier grote delen. In een eerste deel wordt aandacht besteed aan de wijze waarop het dagdagelijkse leven en geweld op de drempel van de moderniteit hand in hand gingen, in een tweede deel staat de doorwerking van een aantal historische figuren als Medea en Amleth centraal. In het derde deel presenteren de samenstellers vervolgens een aantal verbluffende teksten die het omgaan met de gekoloniseerde "ander" centraal stellen en problematiseren (zie onder meer *Les Portugais infortunés*). Het boek verbreedt zo, tekst per tekst, zijn perspectief, om uiteindelijk in een vierde deel uit te komen bij de officiële politieke geschiedenis van die

tijd, een bijzonder bloedige episode waarin onder meer Henry IV een sleutelrol vervulde.

Het corpus dat hier verzameld werd, is om verscheidene redenen bijzonder interessant. Ten eerste staan deze tragedies mijlenver van de teksten waarmee we tot op heden de Franse zeventiende eeuw associëren. Met het classicistische ideaalbeeld waarin begrippen als evenwicht en eenheid sleutelwoorden waren, hebben deze teksten weinig van doen. Eerder presenteren zij aan de kijker en lezer een discontinue opvolging van gewelddadige momenten. Ten tweede toont het boek mooi hoe die tragedies en verhalen geen geïsoleerde gegevens waren, hoe de populaire verbeelding op dat moment niet alleen fundamenteel gewelddadig was, maar ook hoe die verhaalstof zich over heel Europa verspreidde en tot de collectieve dramaturgische *matière brute* behoorde. Wreedheid, horror en gewelddadigheid vormden met andere woorden een uitgebreid, intertekstueel netwerk. Ten derde kwam het gros van deze tragedies tot stand op een cruciaal moment in de theatergeschiedenis. Op de drempel van de moderniteit kreeg het theater langzaam vorm als een autonome sociale en artistieke praktijk, ontwikkelde het zich tot een nieuwe vorm van sociabiliteit waarin professionele acteurs gestalte gaven aan contemporaine problemen.

De opvoeringsomstandigheden en de inhoud van die tragedies gingen in dat verband steeds samen. Vaak werden deze teksten in open lucht gebracht voor een publiek dat per definitie verstrooid was. Auteur en speler dienden dus gebruik te maken van effecten om de aandacht van de toeschouwer te trekken via een hyperbolische representatie en declamatie. Actie was belangrijker dan taal. Theater was toen in de eerste plaats spektakel dat plaats vond op een verhoogd plateau dat heel wat verwantschappen vertoonde met het schavot, een plek die het spelen met het *alsof* van het theater mogelijk maakte: precies daar kon men zich bewegen op de grens van de fictieve en de reële wreedheid. De *Tragédie française à huit personnages* van Jean Bretog (1571), de oudste tragedie die opgenomen werd in de bundel en met haar allegorische personages nog rechtstreeks verwijst naar de middeleeuwse mysteriespelen, neemt weliswaar het overspel als basismaterie (een verhaalstof die het toenmalige publiek maar al te goed kende uit de laatmiddeleeuwse kluchten), maar eindigt, in volle godsdienstoorlog net *voor* de terechtstelling van de overspelige knecht: de tekst eindigt op het moment dat hij een koord om zijn nek gespannen krijgt. Dat die scène ook daadwerkelijk op een schavot plaatsvond, maakte de verwarring alleen maar groter.

Hoewel het einde van het gros van de tragedies en verhalen die in deze bundel opgenomen werden vaak uitgesproken moraliserend is en personages ondu-

belzinnig gestraft worden, is de inhoud dat niet. Zowel de regel als de transgressie van die regel worden getoond aan het publiek, deugd en ondeugd worden gedemonstreerd en de toeschouwer wordt betrokken partij: hij dient immers een keuze te maken. Precies die onmiddellijke aanwezigheid van het kwade, het verwerpelijke op de scène, sorteert het destabiliserend effect, een effect dat geenszins door het moraliserende einde volledig geneutraliseerd werd. Het “*théâtre de la cruauté*” speelt dus in op een dubbel verlangen: het wil niet alleen het goede tonen, maar scheidt ook plezier in het kijken naar en het lezen over ondeugd. Ook in de vele tragische verhalen, die toentertijd vaak het statuut van *bestseller* verwierven en vaak gebaseerd waren op *faits divers* uit de toenmalige actualiteit, schemert die dubbele positie door: een moraliserende stem die rechtstreeks de boodschap formuleert en meegeeft, ontbreekt. Door het kwade te tonen proberen de auteurs hun lezers aan te zetten tot het goede. Horror wordt met andere woorden ingezet als didactisch instrument. Precies daarom nemen heel wat van die verhalen de vorm van een proces aan waarbij het publiek de rol van jury toebeedeeld krijgt en in eer en geweten de argumenten pro en contra dient af te wegen (zie onder meer de juridische exempla van Alexandre Sylvain Van den Bussche).

*Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècle)* bevat niet alleen een schatkamer aan verhalen, maar vormt ook een belangrijke correctie op de Franse theaterhistoriografie – daarin stevig gevoed door de achttiende- en negentiende eeuwse canonisering van Racine en Corneille – waarin de zeventiende eeuw stevast gereduceerd wordt tot het classicisme en waarin alle andere stromingen, stijlen of vormen beschouwd worden als onvolmaakte voorafspiegelingen van een theatervorm waarin evenwicht het sleutelwoord vormde:

La critique française, contaminée par des siècles d’admiration béate et respectueuse pour le mythe du classicisme, a peu à peu découvert Shakespeare et Marlowe, a rencontré Lope et Tirso sur le tard, mais n’a généralement pas su voir combien le répertoire français de la même époque était riche” (p. XXIV).

Tot op heden werd dit corpus vaak – maar niet altijd – als ruw, archaisch en onvolmaakt beschouwd, terwijl de Engelse, Spaanse en Hollandse varianten sinds lang object van studie, onderzoek en eventueel opvoering zijn. Dit boek bevraagt en herijkt dan ook via concreet historisch materiaal de dominante, officiële geschiedschrijving en toont aan dat de verworvenheden van de *cultural studies* en het *new historicism* ook binnen het theaterhistoriografisch onderzoek concreet ingang gevonden hebben. Daarenboven ontsluit dit corpus een andere visie op het tragische dat ontdaan wordt van zijn klassiek-aristotelische carcan: de tragische

mimesis is hier per definitie gewelddadig en bloederig. In dit theater, waarin de beperkingen niet van regulatieve (*bienséance*, *vraisemblance*) maar van puur technische aard (hoe *toon* ik een verkrachting of een afgehakte arm?) waren, was dan ook nagenoeg alles mogelijk.

Karel VANHAESEBROUCK