

HET CLASSICISTISCHE KORSET VAN JEAN RACINE

Over de gespleten theorievorming omtrent de zeventiende-eeuwse tragedie

Karel VANHAESEBROUCK

In klassieke literatuur- en theatergeschiedenissen wordt het werk van de Franse classicistische schrijver Jean Racine (1639-1699) maar al te vaak beschouwd als een strikte - en dus brave - toepassing van een welomschreven set regels die grotendeels terug te vinden zijn in *La pratique du théâtre* (1657) van l'Abbé d'Aubignac (1604-1676). Racine was zich uiteraard als geen ander bewust van alle genre-gebonden conventies, maar hij wist er ook heel erg creatief mee om te springen. Als tragedieschrijver sloot hij zich niet zonder meer aan bij het dominante discours. Meer dan welke schrijver ook maakt hij ons duidelijk dat de canon geen eendimensionale ruimte is, maar een *locus* voor voortdurende onderhandelingen en theoretisch getouwtrek. Ten tijde van Racine lieten immers ook een aantal theoretische tegenstemmen van zich horen - het theatrale landschap was toentertijd helemaal niet zo eenduidig als vaak gedacht wordt. Toen al wierpen theoretici als Saint-Réal (1644-1692) en Saint-Evremond (1616-1692) een nieuw licht op de tragedie, haar doel en haar verhouding tot het tragische.

November 1668. Racine waagt zich - na *Andromaque* en *Les Plaideurs* - voor het eerst aan de Romeinse tragedie, het geliefkoosde genre van zijn grote rivaal Pierre Corneille. Het verhaal van *Britannicus*, waarvoor Racine te rade ging bij de Romeinse historiograaf Tacitus, is eenvoudig maar uiterst efficiënt. Nero, mede dankzij de list van zijn moeder Agripinna tot keizer van Rome gebombardeed, wordt stapel verliefd op Junie. Stapje voor stapje ontrekt de keizer zich aan de invloed van zijn moeder: zijn liefde voor Junie, die door Agripinna aan Britannicus gekoppeld was, is zijn eerste daad van onafhankelijkheid. Britannicus, titelheld van de tragedie waarin hij slechts een zijdelingse rol speelt en zoon van de vermoorde Claudius en dus diens rechtmatige opvolger, "kreeg" Junie van Agripinna als troost: hij was immers door zijn eigen moeder politiek buiten spel gezet. Nero voelt het liefdesvuur branden, besluit alle politieke logica terzijde te schuiven en *eist* Junie op. Bij die onhandige versierstrategie krijgt hij de hulp van de lepe Narcissus, die door Britannicus ten onrechte als vertrouwenspersoon beschouwd wordt. Samen verplichten ze Junie om Britannicus de vertwijfeling in te storten. Terwijl Nero van achter een gordijn meeluistert maakt zij haar geliefde - tegen haar zin - wijs dat ze niet langer van hem houdt. Junie

toont zich een voortreffelijk actrice - ook Nero is onder de indruk van haar theatraal talent - en Britannicus is de wanhoop nabij. Wanneer Junie haar geliefde even later gerust weet te stellen, slaat Nero hard terug. Hij veinst verzoening en nodigt Britannicus uit op een feestelijk avondmaal. Diezelfde avond sterft de jonge held aan een vergiftiging. Nero wijt Britannicus' dood aan diens epilepsie (trouwens een historisch gegeven), maar Junie weet beter. De tragedie eindigt met haar dood, waarmee ze alle personages en de kijkers in vertwijfeling achterlaat.

Pas in 1669, ruim een jaar na aanvang van het schrijfproces zette Racine een punt achter zijn werk. Racines keuze voor een Romeins thema, dat zoals gezegd tot dan het nagenoeg exclusieve werkterrein van zijn rivaal Corneille was, lijkt verre van toevallig en kan wel eens deel uitgemaakt hebben van een wel uitgekende carrièreplanning. Waar beter je vijand aanvallen dan op het terrein waar die laatste zich superieur voelt? Toch was de première van *Britannicus* op 13 december 1669 geen onverdeeld succes. Een publieke onthoofding een paar straten verder zat daar zonder twijfel voor iets tussen. Ook die vaststelling is niet zonder betekenis: theater maakte deel uit van een brede spektakelcultuur en vormde een integraal deel van het stadsleven. Een voorstelling was een *evenement*, een sociale gebeurtenis waarover gepraat werd, dat beleefd werd. De ene dag maakte het publiek amok in de parterre van het theater - van een eerbiedige stilte of een verfijnde theatrale ervaring was toentertijd nog geen sprake - de volgende dag begaven ze zich in grote getale richting marktplein voor een onthoofding.

Niettemin blijft die geringe belangstelling gezien de hooggespannen verwachtingen verwonderlijk. Racine "qui ne menaçait pas moins que de mort violente tous ceux qui se mêlent d'écrire pour le théâtre" was immers een fenomeen, een *enfant terrible*. Het satirische verslag dat Boursault in zijn *Artésime en Polliante* brengt is veelzeggend. Hij beschrijft hoe enkel Corneille het aan durfde zich op de première als auteur te openbaren door het gebeuren op de scène alleen, vanuit een loge, gade te slaan. De andere auteurs die normaliter steevast verzamelen blazen op dezelfde bank om van daaruit luidruchtig hun kritiek op het gespeelde stuk te spuien, hadden zich als angsthazen verspreid over de rest van de zaal, om niet te veel de aandacht te trekken.¹ En toch bleef het effect van *Britannicus* niet uit. Met zijn tragedie stak Racine dan ook het vuur aan de lont van een virulente discussie omtrent de essentie van de tragedie. Als geen ander hadden de classicisten zich immers bezig gehouden met het omschrijven en catalogeren van regels waaraan een theatertekst diende te beantwoorden. Dat Racine - en met hem andere schrijvers én theoretici - heel erg creatief met die beperkingen wist om te springen, zal hieronder blijken. De theatergeschiedenis is immers geen monolithisch blok of homogeen discours, er zijn slechts theatergeschiede-

nissen. Mede onder invloed van de *cultural studies* waarin heel wat nadruk gelegd wordt op de heterogeniteit van het culturele leven in de brede zin van het woord, ging men aandacht besteden aan de diverse stemmen die steevast naast en onder elkaar te horen zijn. Ook de toenmalige canon - als er daar al sprake van kon zijn in een tijd van voorturende onderhandeling en extreme naijver - was geen monocultuur, maar fungeerde als *locus* voor een continue invraagstelling van heersende theatrale en literaire opvattingen. Een theatergeschiedenis is niet langer een netjes aaneen gekoppeld relaas van historische feiten. De historiograaf streeft ernaar de narratieve en discursieve constructies achter het theater en de theatergeschiedenis bloot te leggen en fungeert als seismograaf van alle vormen van cultureel gedrag. Voor elk verhaal is er immers een tegenverhaal, onder elke vorm van schijnbare continuïteit gaat een duidelijke discontinuïteit schuil. Ook in de tragedies van Racine en de geschriften van diverse theoretici is elk spreken een stellingname, een positionering tegenover heersende opvattingen.

Het korset van d'Aubignac

De kritiek die er onmiddellijk na de première van *Britannicus* kwam, toont duidelijk aan dat Racine zich niet zomaar in het heersende esthetische discours inschreef, een discours dat zich grotendeels veruitwendigde in de geschriften van François Hédelin Aubignac of l'Abbé d'Aubignac. De kritiek die Racine over zich heen kreeg, was dan ook niet mals. Er schortte van alles aan de compositie, het stuk bulkte van de ongeloofwaardigheden en Racine had de regels der *bienséance* en *vraisemblance* met voeten getreden. Beide regels vormen zowat de speerpunten van de classicistische esthetica en zijn de ultieme belichaming van het linguïstische korset dat de schrijvers aangesnoerd kregen. Het zeventiende-eeuwse classicisme was in de eerste plaats een *regelpoëtica*, een normatief systeem van welomschreven regels die quasi automatisch bepalen wat een goed of slecht, een mooi of lelijk kunstwerk is. De klassieke esthetische regels zoals uitgewerkt in de *Poëtica* van Aristoteles dienden strikt gerespecteerd te worden. Het schrijven van tragedies was in de eerste plaats een uitgekiende evenwichtsoefening waarbij het erop aankwam de regels van eenheid van plaats, handeling en tijd zo nauwgezet als mogelijk te respecteren. Het regelsysteem groeide bijgevolg uit tot een doel op zich. Centrale noties binnen dit strikte theoretische raster waren zoals gezegd de *bienséance* en de *vraisemblance*. De notie *bienséance* staat voor een set van morele en zedelijke voorschriften waaraan een literair werk dient te beantwoorden. De classicistische kunst mag op geen enkele wijze haar publiek verontrusten; zij staat ten dienste van de ethiek op inhoudelijk en op formeel vlak, wat impliceert dat een kunstwerk enkel de representatie kan zijn van gepaste zeden in een gepast taalgebruik. *Vraisemblance* duidt dan weer op de eis

naar geloofwaardigheid of waarschijnlijkheid. Elke representatie moet waarschijnlijk zijn. Vandaar ook de nadruk op bijvoorbeeld de wet van de drie eenheden: de classicistische regels fungeerden als een soort *conditio sine qua non*. Zonder de strikte toepassing van de set voorschriften kon je immers als kunstenaar nooit beantwoorden aan de eisen der *vraisemblance* of der *bienséance*. Het simultaan vervullen van die twee eisen was echter verre van evident: je moest geloofwaardig zijn zonder het publiek te verontrusten.

De classicistische regelpoëtica kristalliseerde zich op uitgesproken wijze in *La pratique du théâtre* van François Hédelin Aubignac², een theoretisch werk dat als toetssteen gold voor alle verdere reflectie. Aubignac was behalve advocaat, priester - en toentertijd verre van onbelangrijk - neef van Richelieu, de belangrijkste theoreticus op het gebied van de theaterpraktijk. De titelpagina van *La pratique du théâtre* is veelzeggend: Aubignac beschouwde zijn werk als “une oeuvre très nécessaire à tous ceux qui veulent s’appliquer à la composition des poèmes dramatiques, qui font profession de les réciter en public ou qui prennent plaisir d’en voir les représentations”. Het werk van Aubignac heeft dus een drieledig publiek voor ogen: de auteurs, de acteurs en het publiek. Toch richt hij zich in eerste instantie tot de schrijvers en blijkt de opvoeringsgerichte ambitie die hij ietwat stoefestig op de eerste bladzijde van zijn boek etaleert, van secundair belang te zijn. *La Pratique du théâtre* biedt de theaterschrijver in de eerste plaats een set concrete en toepasbare regels en richtlijnen die de auteur moeten helpen om zijn werk tot een goed einde te brengen. Uniek aan het werk is net die praktijkgerichtheid - Aubignac ziet zijn set van regels, grotendeels gebaseerd op Aristoteles, niet los van de dagdagelijkse schrijfpraktijk. Zo beschrijft hij niet alleen minutieus de belangrijkste retorische principes, maar verliest hij ook de dramaturgie van het schrijven niet uit het oog. Meer dan wie ook maakte d’Aubignac de *vraisemblance* tot kernbegrip van zijn poëtica en van elk theateraal werk. Bij afwezigheid van waarheidsgetrouwheid wordt volgens hem elke mogelijke kwaliteit van een theatertekst per definitie gefnuikt. Als geen ander was Aubignac zich bewust van de merkwaardige paradox van het classicistische theater in het algemeen en van de dubbelzinnigheid van het begrip “actie” in die context: het classicistische theater bestaat immers grotendeels uit “actie”, actie die vervat wordt, die zich kristalliseert in een discours, in een spreken. Hij werd op die manier een van de eerste theoretici die de performatieve kracht van de *taaldaad* onderkende. “Parler, c’est agir”, zo luidt het in *La pratique du théâtre*. Die vaststelling lag - merkwaardig genoeg - aan de basis van de uitgesproken tekstgerichte benadering van ’s mans werk: door de densiteit, de betekenisdichtheid van het discours, wordt de eigenlijke *voorstelling* van de actie immers nagenoeg overbodig. Een kijker heeft genoeg aan de taal en is dus in essentie een luisteraar of een lezer. Want voor

d'Aubignac drong je in eerste instantie al *lezend* - en niet al *kijkend* - tot de essentie van een theatertekst door.

In een theaterveld waar in navolging van d'Aubignac *vraisemblance* het evaluatiecriterium bij uitstek was, kon Racine niet anders dan een veeg uit de pan krijgen voor de opeenstapeling van "onnauwkeurigheden" in *Britannicus*. Men betwijfelde de waarheidsgetrouwheid van personages als Nero, Britannicus en Narcissus. De wreedheid van Nero, die door Racine uitgebreid geëtaleerd werd, was in tegenspraak met de *bienséance*. De schrijver was er daarenboven niet voor teruggeschrikt de historische waarheid op verscheidene vlakken geweld aan te doen: in *Britannicus* leeft de titelheld twee jaar te lang en in de annalen van de geschiedenis is er daarenboven geen sprake van een Junie. Maar meer nog had men kritiek op de opbouw van de tragedie: men beschouwde de vijfde acte immers als compleet overbodig. Waarom immers nog langer het einde uitstellen wanneer de dood van Britannicus bekend is?

Racine bleef echter niet bij de pakken zitten en sloeg een drietal maanden later hard terug met een uiterst polemisch voorwoord bij de gedrukte uitgave van *Britannicus*. Niet zonder rancune schrijft hij: "il me semble que autant que je me suis efforcé de la [cette tragédie, KV] rendre bonne, autant de certaines gens se sont efforcés de la décrier."³ In dat bewuste voorwoord legt hij de nadruk op zijn interpretatie van Nero als *monstre naissant* en weerlegt hij personage per personage de kritiek als zouden die willekeurig en historisch onnauwkeurig ingevuld zijn. Hij beroept zich daartoe op Tacitus - hij citeert de historiograaf letterlijk - en op de regels der *vraisemblance*. Niet hij is verkeerd, zijn tegenstanders *kijken* verkeerd. Van eensgezindheid omtrent de invulling van de classicistische regels was dus geen sprake.

***Britannicus* als politiek gedachtenexperiment**

De draagwijdte van *Britannicus* gaat echter verder dan bovenstaande - ietwat oppervlakkige - discussie. Racine entte zijn Romeinse tragedie immers bewust op de politieke realiteit van het Ancien Régime en op de bijhorende politieke vraagstukken. Het genre van de tragedie is als geen ander verbonden met de brede context waarin die geschreven - en later gespeeld - werd. Elke tragedie reflecteert immers socio-economische veranderingen die aan de basis lagen van een aantal mentaliteitsveranderingen. Er vindt met andere woorden een wisselwerking plaats tussen de microhistorie (het theatrale systeem) en de macrohistorie (de contextuele geschiedenis). Zo vormt de ambiguïteit omtrent de machtsoverdracht in *Britannicus* - in de andere tragedies is van die "inconsistentie" nauwelijks spra-

ke - de reflectie van een aantal toenmalige socio-politieke vragen omtrent opvolging, bloedverwantschap en adoptering. Racine volgde hier bewust niet de Romeinse geplogenheden. Voor de Romeinen was bloedverwantschap een belangrijk gegeven dat echter niet noodzakelijk toegang gaf tot opvolging. Bloedverwantschap als criterium voor onmiddellijke toegang tot de troon was daarentegen een cruciale notie in de Franse geschiedenis. Voor de Romeinen was een adoptie eerder regel dan uitzondering, voor de Fransen was dat niet het geval. Enkel daarom kan Britannicus binnen de interne, dramaturgische context én binnen de bredere, historische context van het Ancien Régime aanspraak maken op de troon: hij is immers de enige, rechtmatige opvolger die kan bogen op bloedverwantschap. In de ogen van het zeventiende-eeuwse Frankrijk was Britannicus dus de rechtmatige opvolger (zijn band met Junie maakt die aanspraak alleen maar legitiemer), in een Romeinse context zou dat niet zo zeker zijn. Als adoptiezoon heeft hij dan even veel recht op de opvolging. Het is dan ook merkwaardig dat Racine - er bij monde van Burrus op wijst dat ook Nero - zij het binnen een bepaalde logica - aanspraak op de troon zou kunnen maken. Agrippina - zelf afkomstig uit een invloedrijke *gens* - zette immers Nero op de troon.

*Mevrouw we zien een zoon die hier zijn vader opvolgt.
 Door hem te adopteren wilde Claudius uw zoon dezelfde rechten schenken
 als de zijne.
 En Rome koos hem, zo legaal als men destijds
 Tiberius koos - adoptief zoon van Augustus -
 Waarbij de jeugdige Agrippina, ondanks 't feit
 Dat hij diens kleinzoon was, zijn aanspraak op moest geven.
 De macht van Nero steunt op zo'n hecht fundament
 Dat zelfs u die niet meer aan t'wankelen kunt brengen.
 (III, 3, 860-868, vert. Laurens Spoor)*

Alhoewel Racine duidelijk de twee verschillende opties schetst, lijkt hij het Franse model positief te evalueren, aldus Volker Schröder: "la tragédie non seulement donne à voir qu'il n'est pas de bon prince que par droit de succession, mais elle montre encore qu'il n'est de bonne monarchie que celle où la succession au trône est réglée par un critère indiscutable, tel celui de la primogéniture."²⁴ Nero fungeert als negatief voorbeeld voor wat de gevolgen van een dergelijke keuze inzake opvolging kunnen zijn. De ondeugd van Nero is het rechtstreekse gevolg van de rotte fundamenten waarop de keizerlijke monarchie gestoeld is, zo lijkt Racine te suggereren, aldus Schröder.

De regel ontregelen

De inzet van *Britannicus* is echter meer dan louter politiek, maar kadert binnen een breder filosofisch vraagstuk. Een tragedie, dus ook *Britannicus*, verhoudt zich immers op de een of andere wijze tot het tragische. De welomschreven set van classicistische regels bepaalt daarbij in grote mate het tragische karakter van een aantal zeventiende-eeuwse tragedies waarbij *Britannicus* zonder meer als schoolvoorbeeld kan fungeren. Het strakke vormelijke korset ligt, paradoxaal genoeg, aan de basis van de aanwezigheid van het tragische in de raciniaanse tragedie. Racine wist als geen ander de theoretische beperkingen van eenheid van tijd en ruimte om te buigen tot de meest geschikte uitdrukking van het tragische, van het gevecht van de mens met zijn eigen vrijheid en lotsbeschikking.

Al te vaak gaat men uit van een een-op-een-relatie tussen de tragedie en het *tragische*. De tragedie wordt dan beschouwd als het vormelijke jasje van de uitdrukking van de tragische *condition humaine*. Allerhande wetenschappers wezen er echter op dat een tragedie niet noodzakelijk tragisch hoeft te zijn. Ingrid Heyndels vond het zelfs nodig de term *tragidicité* te hanteren, daarmee verwijzend naar het tragische karakter van een tragedie.⁵ Al te vaak werd de tragedie zonder meer beschouwd als een onderzoek naar de vrijheid van de mens, naar zijn omgang met zijn eigen passionele gevoelens en die van anderen, kortom: naar de tragiek van het bestaan. Die visie is een uitgesproken metafysische en morele - elke omgang met zichzelf en de omgeving impliceert immers morele keuzes - interpretatie van negentiende-eeuwse filosofen en schrijvers, maar lag geenszins aan de basis van Racines schrijftuur. De zoektocht naar het tragische in de zeventiende-eeuwse tragedie is eigenlijk een omgekeerde beweging, een retrospectieve reconstructie en dus een beetje een anachronisme.

Met Racine nam de verwarring tussen de begrippen tragedie en het tragische een begin, aldus Alain Viala:

Les contraintes théoriques de l'unité de lieu et de l'unité de temps deviennent ainsi les moyens mêmes pour signifier le tragique. C'est avec Racine que se confronte la «tragédie», poème dramatique défini par certaines règles, et la notion de «tragique» entendue dans sa plus haute acception: affrontement dans l'homme, des forces supérieures, lutte de la liberté et des destins.⁶

Het theoretische keurslijf van de tragedie als *genre* wordt met andere woorden de perfecte metafoor voor de *condition humaine* die per definitie tragisch zou

zijn. Ook Christian Biet omschrijft de tragische conditie als fundamenteel beperkend, ja zelfs frustrerend. Het tragische is voor hem alles wat noodzakelijk, onafwendbaar is, "tout ce qui relève du fatum; de la nécessité, et qui met radicalement en échec la liberté humaine qui, pourtant, s'exerce."⁷

De manier waarop het tragische concreet gestalte kreeg in de tragedie, ver-raadt duidelijk welk effect de schrijver met zijn werk wilde bereiken. De classis-tische tragedie beoogde een welomschreven effect op de lezer - en vooral op de kijker. Hoofddoel van elk tragedie was - in de ogen van l'Abbé d'Aubignac - het opwekken van *frayeur* en *pitié*. Toch kon en mocht de tragedie de toeschou-wer niet zomaar de dieperik in te storten, elke tragedie verschaft de kijker een paradoxaal plezier, dat Forestier als volgt omschrijft:

Elle procure un plaisir esthétique en provoquant des émotions extrêmes - la frayeur et la pitié - par le récit des désastreux humains; et les émotions sont d'autant plus violentes et le plaisir d'autant plus grand) que les funes-tes évènements ne sont pas seulement racontés, mais ramassés en un laps de temps réduit et mis sous les yeux du spectateur par la représentation.⁸

Een te rechtstreekse representatie van het tragische zou immers in onmiddellijke tegenstrijd met de regels der *bienséance* zijn, die in de eerste plaats de toeschouwer moeten behoeden voor al te verontrustende emoties. Ook Racine was zich als geen ander bewust van de paradoxale essentie van de tragedie en het bij-horende effect op de toeschouwer. In het voorwoord van *Bérénice* omschrijft Racine de essentie van de tragedie als volgt :

Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie: il suffit que l'Action en soit grande, que les Acteurs en soient héroï-ques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.⁹

Volgens Forestier ondermijnt het lot van de daadwerkelijk tragische held het plezier van de tragedie, plezier dat onlosmakelijk verbonden is met de aristoteli-sche catharsis. Met een held die zijn eigen onmetelijke ongeluk met open ogen tegemoet loopt, is het niet zo makkelijk om je als toeschouwer te identificeren en aangezien identificatie met deze of gene held de *conditio sine qua non* is om tot catharsis te komen, wordt die catharis door de tragische held zelf onmogelijk gemaakt. Forestier verwijst in dat verband naar het personage van Britannicus - die wordt immers zo onrechtvaardig behandeld dat identificatie (en dus catharsis) nagenoeg onmogelijk is. 's Mans miserie zou immers een brug te ver zijn voor de

gemiddelde toeschouwer. "La vision du malheur subi par un individu absolument innocent crée une impression de telle injustice que cela empêche toute identification et provoque un sentiment qui annihile le plaisir tragique."¹⁰ Vele personages zijn daarenboven tragisch omdat hun voorgeschiedenis - als personage - hun lot bepaald heeft. De legende en dus de voorkennis van een publiek bepaalt de daadwerkelijke inhoud van een personage, bepaalt zijn *identikit*. De uiteindelijke bestemming van een personage zit reeds ingebakken in de eigen voorgeschiedenis, in de eigen mythologie. En dat is bijvoorbeeld het lot van Nero, zo stelt Jean Duvignaud: «Le Néro criminel et cruel, nous le connaissons d'autre part et parce que nous le connaissons, nous savons qu'il ne peut éviter d'être tout ce qu'il a été réellement dans l'histoire et la légende. Notre savoir jette sur le jeune empereur le masque qu'il doit porter.»¹¹

Als geen ander wist Racine het tragische ook door de specifieke opbouw van zijn tragedies te bewerkstelligen. Normaliter kan de opbouw van de doorsnee classicistische tragedie omschreven worden als een logische opeenvolging van oorzaak en gevolg, waarbij een beginsituatie automatisch evolueert naar een *dénouement*. Racine daarentegen kiest de omgekeerde strategie: hij laat zijn tragedie beginnen met het gevolg van alle miserie, de crisis en maakt dan de omgekeerde beweging. *Le dénouement* wordt in het begin geplaatst - de kaarten zijn met andere woorden reeds lang geschud voor de personages. Een uitweg is er niet. Juist die opbouw zorgt ervoor dat we het tragische zo makkelijk in de tragedie herkennen. Het einde is immers onvermijdelijk, want reeds aangegeven. "Puisque le point de départ est à la fin, l'acheminement vers le point de départ final paraîtra d'autant plus irrésistible - donc d'autant plus inéluctable donc d'autant plus tragique - que l'enchaînement des causes et des effets s'accomplira sans heurt."¹² Precies dat gevoel van onomkeerbaarheid ligt aan de basis van de *tragique racinienne*. De kunst bestaat er dan in de uitkomst van het verhaal toch toe te dichten aan de individuele beslissingen van de personages. Zij worden als personage verantwoordelijk gesteld voor een gang van zaken waar ze eigenlijk geen vat op hebben. En dat is *tragisch*.

De rekbaarheid van het classicistische kader

De classicistische tragedie wordt in de eerste plaats geassocieerd met een welomlijnd kader van strenge regels - regels die alleen op de schrijftuur en niet op de opvoering slaan en die het duidelijkst omschreven werden in *La Pratique du théâtre* (1657) van l'Abbé d'Aubignac, een werk dat toen als toetssteen en autoriteit gold voor alle verdere theorievorming omtrent het classicistisch theater.

Men was er toen paradoxaal genoeg van overtuigd dat het in de eerste plaats de tekst - en niet de scenische representatie van die tekst - was die de kijkervaring teweeg bracht. Dat die regels vaak een beperkend effect voor de schrijver hadden, behoeft geen uitleg - het was immers niet makkelijk om als auteur consequent de regels van de *vraisemblance* na te streven zonder daarbij gedwongen te worden om rare narratieve bochten te nemen.

De duidelijk omschreven regels van een d'Aubignac vormden in de eerste plaats een duidelijke legitimatiepoging van een toen nog heel erg jonge kunstvorm. Die regels waren er dan ook in de eerste plaats om de tragedie - die volgens d'Aubignac in de eerste plaats gelezen diende te worden - te stroomlijnen in de richting van een tragisch maar moreel te verantwoorden einde. Vandaar ook de nadruk op het belang van een "action simple". De tragedie diende in vorm en inhoud de toeschouwer te gidsen naar een eenduidige en coherente interpretatie en hem op die manier tot de beoogde emotie te brengen. De strakke regels waren er om al te vrije interpretatieve "omwegen" uit te sluiten. Zo luidt tenminste het officiële, canonieke verhaal waarin de classicistische tragedie gereduceerd wordt tot een kritiekloze illustratie van de "belles manières" van de hogere, aristocratische klasse. En die visie doet onrecht aan de veelgelaagdheid van bijvoorbeeld het werk van Racine. Een toeschouwer beleefde immers ook esthetisch plezier aan de compositorische "sluwheid" waarmee die de regels toepaste en eventueel omzeilde. Een auteur liet zich dus zeker niet alleen leiden door moraliserende besognes : «Il se trouve que cette autonomie de la littérature (en devenir), via la fixation des règles, permet aussi de jouer avec elles, de les détourner, de les développer, non plus pour sacrifier purement et simplement à l'utilité morale nécessaire, mais aussi pour sacrifier à l'intérêt du spectateur et du lecteur»¹³ De strikte "ordre" waaraan de auteur zich diende te onderwerpen is dus een relatief gegeven. Eerder van een *orde* was er dan ook sprake van *ordes*, of van *wanorde*.¹⁴

Het is dan ook een simplificatie om de contemporaine theorievorming te beperken tot de strikte regelgeving van d'Aubignac. Van een eenvormig discours was immers geen sprake, de officiële visie op de tragedie was in belangrijke mate versplinterd. Er waren dan ook heel wat theoretische tegenstemmen. Een van die tegenstemmen was Saint-Evremond - zijn geschriften getuigen ervan dat het officiële discours verre van het enige was en dat er wel degelijk sprake was van tegenstemmen, van *des ordres*. Deze Franse criticus, wijnliefhebber en essayist, rad van tong en door velen gehaat en geliefd, schreef in 1637 met *La comédie des academistes* een vlijmscherpe satire op de pas opgerichte Académie française en was met zijn scepticisme zijn tijd ver vooruit. Een scherpe mening primeerde voor Saint-Evremond op een karrenvracht boekenwijsheid. "Het leven is te kort,"

zo schrijft hij niet zonder de nodige humor, "om allerhande boeken te lezen of het geheugen vol te stouwen met allerhande zaken - zinvoller is het een eigen oordeel te hebben." Het is beter spits te zijn, dan gebukt te gaan onder de eigen eruditie, zo vond hij.

Niettegenstaande dit schijnbare anti-intellectualisme maakte Saint-Evremond, die merkwaardig genoeg het werk van Corneille hoger inschatte dan dat van Racine, in zijn geschriften over de tragedie enkele bijzonder interessante kanttekeningen bij het dominante theoretische discours van d'Aubignac. In plaats van de catharsis, die Saint-Evremond als gevaarlijk beschouwt, is het effect van de tragedie idealiter l'*admiration*. De toeschouwer diende zich in zijn visie niet te spiegelen aan - of beter te identificeren met - een held of heldin, maar met de deugd die hij of zij vertegenwoordigt. Elke identificatie is dus nutteloos. Die vaststelling bevrijdt de dramaturg van de verplichting om van zijn helden eendimensionale illustraties van een bepaalde waarde te maken. Op die manier beschikt hij over de mogelijkheid om ook de interne contrasten van de held bloot te leggen, iets wat normaliter in strijd zou zijn met de wetten van de *bienséance*. De schrijver hoeft dus niet alleen aandacht te besteden aan de morele *ordre*, maar krijgt op die manier de gelegenheid de *désordre* in kaart te brengen, en dat binnen het vormelijke keurslijf van de tragedie als *genre*. «Le but de chaque tragédie est donc d'exposer la multiplicité de conduites humaines, aussi bien marquées par la résistance à la vertu que par la volonté de vertu, qui construisent en définitive, des personnages dignes d'être admirés» Enkel met die gedachte in het achterhoofd kon Racine de verdorvenheid van Nero, die onmogelijk te rijmen viel met d'Aubignacs nadruk op *la bienséance*, daadwerkelijk tonen.

Een andere belangrijke tegenstem werd gevormd door de libertijn Saint-Réal, die geheel in de lijn van de geschriften van de Sade, de fascinatie van de toeschouwer voor het kwade, het slechte, het verwerpelijke - Saint-Réal heeft het over "le plaisir du mal" - als drijfveer voor het kijkgedrag beschouwt.

On trouve du plaisir à voir un beau jour, une belle nuit, un beau paysage, une belle personne; il ne s'en faut pas étonner; mais tout de même on trouve du plaisir à voir donner une sanglante bataille, à voir jeter un homme à terre par un autre qui se joue, et cela est fort surprenant.¹⁵

Saint-Réal was zonder twijfel een van de meest intrigerende figuren van het zeventiende-eeuwse letterkundige leven. Naast spion, diplomaat, rusteloze reiziger en libertijn was hij in de eerste plaats een kunstzinnige *uomo universalis*: criticus, moralist, vertaler, historicus, amateur-taalkundige, hij was het allemaal.

Racine moet hem zonder twijfel gekend hebben, daar de heren gelijkaardige kringen (zoals die van Madame de Lafayette, Boileau en La Bruyère) frequenteerden. De ontmoeting tussen beide heren en de wederzijdse kruisbestuiving is zonder twijfel van groot belang geweest. Zij bevonden zich, zonder het goed en wel te beseffen, op het classicistische snijpunt waarop het eigen korset bijna moedwillig zo strak werd aangehaald dat het niet anders kon dan scheuren. In zijn *De l'usage de l'histoire*, een reflectie op de historiografie en haar relatie met het theater, etaleert Saint-Réal een verbazingwekkende hypermoderniteit in de relaties die hij legt tussen boosheid en zwakheid en tussen macht en waanzin. Radicaal breekt hij met de besognes van zijn voorgangers die zowel waarachtig als edel willen zijn en met het type historiografie waarin het nagenoeg onmogelijk wordt de waarheid te kennen, laat staan te vertellen. Saint-Réal vestigt al zijn aandacht op de achterkant van de historische medaille. Koningen beschouwt hij als private - en dus niet als politieke - personae. In zijn visie wordt historiografie een radicaal sloopwerk, een desacralisering van de groten der aarde en een demystificatie van elke valse heroiek. Saint-Réal interesseert zich voor de kleine kantjes van grote mensen, voor de zone van de humeuren waarin elk verlangen irrationeel en doelloos is, waarin het doel van het menselijk handelen niet langer te omschrijven valt.

Precies die tegendraadse vaststelling leidt Saint-Réal in rechte lijn naar de tragedie. Wat de kijker, net als de lezer van historiografisch onderzoek, gerepresenteerd wil zien, is die achterkant, die onderstroom. Ruim drie eeuwen voor de opkomst van *Big Brother* omschrijft deze libertijn voor het eerst de moderne voyeur. In de ogen van Saint-Réal laat de toeschouwer zich drijven door zijn eigen voyeurisme en door het plezier dat hij daaruit haalt. Saint-Réal toont aan dat het verlangen als drijfveer voor het kijken mogelijk en vooral denkbaar is. En enkel binnen dat kader wordt het voor Racine mogelijk om in *Britannicus* de mens achter Nero, de waanzinnige achter de keizer te onthullen. Radicaal appelleert hij op die manier aan het verlangen van de kijker.

In die optiek wordt de tragedie een ontmaskering, een ontsluiting van de emotionele en politieke machinerie die achter elke mens - zeker als die een bepaalde macht krijgt toebedeeld - schuil gaat. Ondeugd tonen - iets wat uiteraard lijnrecht tegenover de *bienséance* van d'Aubignac staat - om zo tot de deugd te komen, "démâsquar les impostures, de dévoiler la nature vicieuse de tous les hommes, tout en s'appuyant, pour le faire sur le penchant des spectateurs et des lecteurs à aimer voir le vice représenté"¹⁶ De tragedie wordt op die manier de kunst van de ontmaskering - ontmaskering van de uiterlijke schijn en van de aristocratische leegheid. En die ambitie staat in elk geval mijlenver verwijderd van de

systeembevestigende rol waarmee de tragedie door d'Aubignac wordt opge-
zadeld. In de geschriften van Saint-Réal wordt de tragedie een subversieve act die
de eigen regels handig weet te omzeilen, inspeland op de zwakheden van de toes-
chouwer. Daarenboven katapulteert hij de tragedie opnieuw naar de plaats waar
ze thuis hoort: met beide voeten in de toenmalige theatrale context en de bredere
spektakelcultuur. Ook toen kwam men - in weerwil van wat sommigen hoopten -
niet naar theater om een beter mens te worden. Men kwam er om te zwelgen in
verontrustende emoties, om te kijken naar de ellende van een ander.

Noten

- 1 zie: Georges Forestier, "Britannicus: Notice", in Jean Racine, *Œuvres complètes*, vol. I (théâtre et poésie) (éd. Georges Forestier, Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 1999, pp. 1397-1420
- 2 François Hédelin Aubignac (abbé d'), *Le pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris : Champion, 2001.
- 3 Racine, *Oeuvres Complètes*, p. 372.
- 4 Volker Schröder, "Politique du couple : amour réciproque et légitimité dynastique dans *Britannicus*", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, 1997, p. 479.
- 5 Ingrid Heyndels, *Le conflit racinien*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- 6 Alain Viala (dir.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, Puf, 1997, p. 225.
- 7 Christian Biet, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 173
- 8 Georges Forestier, "Introduction", dans Racine, *Oeuvres Complètes*, XXXV
- 9 Jean Racine, "Préface à *Bérénice*" in Racine, *Oeuvres Complètes*, p. 450
- 10 Georges Forestier, "Introduction", dans Racine, *Oeuvres Complètes*, XXXV
- 11 Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris : PUF, 1965, p. 324
- 12 Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, PUF, Paris, 2003, p. 322.
- 13 Saint-Evremond, *Pages Choiesies*, Paris, La Renaissance du livre, s.d.
- 14 Precies binnen dit theaterhistoriografisch kader kunnen - en moeten - de *cultural studies* een cruciale rol vervullen. Enkel op die manier wordt aandacht geschonken aan de diverse, vaak tegenstrijdige stemmen die gelijktijdig opduiken binnen een synchroon onderzoeksperspectief (cf. het belang van het Gramsciaanse hegemonie-begrip binnen de cultural studies).
- 15 César Vichard de Saint-Réal, *De l'usage de l'histoire*, 1671, texte présenté par René Démoris et Christian Meurillon, GERL 17/18, Art et texte, 2000, pp. 18-19.
- 16 Christian Biet, "Actions et tragédie au XVIIème siècle, ordre et des ordres." New Orleans, colloque SE 17, mars 2000.