

FARCE : TOT AAN DE GRENS DER WAANZIN

JOHAN HENDRICKX

Het woord farce roept vrijwel onmiddellijk beelden op van wellustige heren in onderbroek, die schaars geklede dames achterna zitten in een decor rijkelijk voorzien van deuren. Een intellectuele benadering van dergelijke frivole potsenmakerij lijkt onmogelijk. Waarom scheidt een groot publiek zo'n plezier in de vernederingen van deze theaterpersonages? Deze wreedaardige humor schrikt zelfs de beste theatercritici af. Zo keurde Shaw zeer puriteins het genre af, omdat volgens hem "to laugh without sympathy is a ruinous abuse of a noble function; [...] namely, the deliberate indulgence of that horrible, derisive joy in humiliation and suffering which is the beastliest element in human nature".¹ Farce wordt op die manier vlug afgedaan als theatervoer voor Jan Publiek. Maar hoe kan men dit pervers plezier in dolle achtervolgingen en verkleedpartijen dan verklaren? Waar draait farce juist om? Wat zijn haar kenmerken? Hoe is deze theatervorm gegroeid? Deze vragen zullen we proberen te beantwoorden in deze bijdrage.

Farce is tegenwoordig synoniem geworden met 'slaap-kamerklucht'. We beperken ons dan ook tot deze laatste incarnatie van één der oudste theatergenres. We beroepen ons op Simon Trussler, die in een artikel schrijft dat "its etymology and its ancestry aside, farce with its present-day characteristics is [...] a product of the last century".² Dit betekent niet dat de oud-Griekse farces niet interessant zouden zijn, maar wel dat een studie van deze oudste vormen vlug in louter hypothese vervalt. Net zo laat deze bijdrage geen ruimte voor de burla's van de Commedia dell'

arte, omdat een grondige bespreking ons te ver zou leiden.

De term farce is afgeleid van het Frans 'farcire', wat vullen, opvullen betekent. Deze oorspronkelijke betekenis werd later metaforisch gebruikt voor tussenspelen en korte scènes. Zo was farce aanvankelijk een geïmproviseerd intermezzo tussen de delen van een ernstig stuk. Deze geïnterpoleerde scènes kenden zulk een succes, dat ze voortdurend uitgebreid werden en zo aan belang wonden. Vrijwel alle middeleeuwse passiespelen bevatten dergelijke taferelen. Het Engelse passiespel van York heeft als 'opvulsel' het farcicale The Flood (1450?), waarin Noë tevergeefs probeert zijn weerbarstige vrouw in de ark te lokken. Ten slotte blijft er de brave man niets over dan zijn fel tegenspartelende vrouw aan boord te sleuren. In dergelijke taferelen wordt er duchtig met huisraad gesmeten en worden er met gulle hand klappen uitgedeeld. Vrij vlug groeiden deze intermezzi uit tot een autonoom genre.

Deze primitieve farces gaven de gewone mensen de kans opvallende sociale wantoestanden en gebruiken weg te lachen. Zo slagen eenvoudige lui er steeds in om autoritaire figuren te slim af te zijn. Op deze manier wordt de handige advocaat in La Farce de Maître Pathelin (1464?) op zijn beurt bedrogen door een simpele herder. Deze middeleeuwse kluchten hebben gewoonlijk een eenvoudige intrige: een bazige vrouw bedriegt vaak haar sullige echtgenoot met de dorpspriester en het stuk toont hoe de man wraak probeert te nemen. Een dergelijke intrige vinden we in A Merry Play between Johan Johan the Husbände, Tyb his wyfe and Sir John the Preest (1569?). Dit conflict met uitoefenaars van het gezag blijft bestaan tot in de achttiende eeuw. In Molières Les Fourberies de Scapin (1671), roost Scapin zijn werkgever af en in Il Servitori di due

Padroni (1747) toont Goldoni hoe Arlechino twee meesters tegelijkertijd te slim af is.

In het Elizabethaanse theater werden farcicale scènes nog steeds als 'opvulsel' gebruikt tussen de 'ernstigere' komische taferelen. Om die manier gebruikt Shakespeare de scènes met Sir Toby Belch in Twelfth Night (1601) trouwens. Het is pas in de late zeventiende eeuw dat het 'opvulsel' evolueerde tot een zelfstandig genre, dat nog heel los gedefinieerd en erg beïnvloed werd door de Commedia dell'arte. De intrige werd gecompliceerder en toonde hoe een sluwe knecht zijn jonge meester aan de rijke ingenue koppelde. De autoriteit werd nog steeds belichaamd door voogden of ouders die overwonnen werden bij het vallen van het doek. Karakteristiek is dat de handeling zich zelden binnenskamers afspeelde, maar meestal gesitueerd werd op straat of op een plein. Het doorbreken van sociale conventies en het belachelijk maken van de gevestigde orde via haar vertegenwoordigers, verklaart het succes van deze stukken.

Mogelijk onder de invloed van de reformatie of de contra-reformatie heeft er een grondige verandering plaats in het genre tijdens de achttiende eeuw. Langzaam aan verplaatst de handeling zich van de straat naar de huiskamer, waardoor het gezag niet langer meer belichaamd kan worden door een autoritaire figuur, maar wel door het weten van de held zelf. Deze verinwendiging van het farcicale conflict verklaart de grotere intensiteit van de nieuwe vorm die de oudere vorm totaal verdringt omstreeks het midden van de negentiende eeuw. Het strenge Victoriaanse tijdperk legt zijn wetten op. Deze maatschappij werkt verstikkend. Toch willen de gewone burgers niet toegeven dat zij in een benauwende samenleving wonen. Luidop zeggen ze hun steun toe aan de strenge morele code, ter-

wijl ze stiekem alle moeite doen om eraan te ontsnappen. Het komt erop aan niet gesnapt te worden. Het farce-slachtoffer leeft nu in angst voor het gezag binnen hemzelf en voelt zich voortdurend schuldig. De held leeft met de vrees ontdekt te worden door spontaan of natuurlijk te handelen.

De ingewikkelde intrige wordt nu gesitueerd in één enkele kamer. In Charles Thomas' Breaking the Ice (1854) zien we hoe twee jonge mensen mekaar ontmoeten, verliefd worden, ruzie maken, zich verzoenen en bijna trouwen, zonder die ene kamer te verlaten. Om zich aan deze ene kamer aan te passen wordt de intrige stricter en dwaalt ze minder af. Er is minder ruimte voor improvisatie vanwege de acteurs. In deze periode krijgt het genre een nog grotere populariteit. Elke toneelvoorstelling eindigt met een farce als naspel. Op het einde van de vorige eeuw is het genre geëvolueerd tot avondvullend stuk.

Deze nieuwe helden zijn niet langer listige knechten of dienstmeiden, maar solide burgers die worstelen met een rigide, morele code of strenge sociale conventies. Het nieuwe en gedurfde element is dat de held moet lijden omdat hij tot een bepaalde sociale klasse behoort en gevangen zit in een claustrofobische reeks van regels. De populariteit van farce kan verklaard worden vanuit het feit dat de bourgeoisiecultuur op haar hoogtepunt was en aanvallen op haar sociale wetten slechts mogelijk waren onder het mom van de lach. Het lijkt wel of "the psychological satisfactions and perhaps the chief benefits of farce lie chiefly in the deliberate offence it gives to social norms".³ Het 'ernstige' drama stelde bepaalde aspecten van deze bourgeoisie maatschappij in vraag, o.a. in Dumas fils' Le Demi-Monde (1855), maar de structuur van de maatschappij zelf bleef onaangetast. Enkel in een fri-

vole kluchtvorm was een virulente aanval op de nieuwe bourgeoisheersers mogelijk. Feydeaus zure afbeelding van zijn tijdgenoten zou niet geaccepteerd zijn geworden in een minder frivole vorm.

Deze nieuwe farcevorm draait exclusief om de sociale beperkingen die door de maatschappij opgelegd worden. De Victoriaanse samenleving verborg achter haar strenge façade een hoop seksuele en sociale frustraties en taboes. Een burgerlijk huwelijk was in de eerste plaats een financieel contract. Echtscheiding betekende zeker een sociale dood. Farce toont ons een gezeten burger op buitenechtelijke vrijersvoeten die een stuk vrijheid probeert te veroveren, maar hier onmiddellijk voor gestraft wordt door terecht te komen in een nachtmerrie waar vernedering op vernedering volgt. De straf staat absoluut niet in verhouding tot de 'fout', en als het doek valt is alles weer bij het oude. Typisch voor het genre is het feit dat de wellustige minnaar altijd betrapt wordt met zijn broek om zijn enkels en nooit de kans krijgt om zijn passie te bevredigen. Zo wordt Bois-d'Enghien in Feydeaus Un Fil à la Patte (1894) gestraft om zijn 'dubbel' leven door in zijn ondergoed betrapt te worden door een geschandali-seerde bruiloftsstoet.

Farce is dus geen viering van de vrijheid, maar een bevestiging van fysieke en psychologische beperkingen opgelegd aan de mens. Zo is deze theatervorm een veiligheidsklep en de kwaliteit van een farce is recht evenredig aan het aantal beperkingen opgelegd aan de mens. Een farce die gesitueerd is in een restrictieve samenleving zal beter zijn, dan één die zich afspeelt in een wetloze omgeving. Deze sociale beperkingen moeten gekend zijn door het publiek, omdat anders de personages zouden rebelleren tegen onbekende wetten en zo niet komisch zouden zijn. In

onze huidige maatschappij, waarin er steeds minder dwingende sociale regels zijn, lijkt de spankracht van farce verloren te gaan. Zo worden sekskluchten als Anthony Mariotts en Alistair Foots No sex please, we're British (1971) door een publiek van overwegend middelbare leeftijd bezocht. Jongeren geboren na de seksuele revolutie kunnen nauwelijks aandacht hebben voor de seksuele perikelen van deze personages, die nog leven volgens negentiende-eeuwse opvattingen.

De kluchtheld die de beperkingen van zijn vrijheid aan den lijve ondervindt is een slachtoffer, gevangen in een duivels verhaalmechanisme en er bestaat geen "better account of the mechanism of farcical plot than Bergsons famous essay," "Le Rire: Essai sur la signification du Comique (1899). Bergsons theorie is gebouwd op enkele belangrijke premissen. Lachen is een sociale gebeurtenis waarbij men altijd lacht in verband met iemand anders. Het is ook een louter menselijke eigenschap; men lacht alleen om de rare sprongen van een katje omdat men er menselijke karakteristieken in ontdekt. Bergsons derde essentiële conditie is het automatisme zelf, "du mécanique plaqué sur du vivant".⁵ Er zijn twee types komische effecten: een mechanisme ingelast in de natuur en een automatische inrichting van de samenleving.⁶ Humor begint wanneer een man gezien wordt als een object en gelukkig onwetend is dat hij een komisch doelwit is. Daaruit volgt dat de lach emotioneel afstandelijk is en slechts het intellect aanspreekt en niet het hart.

Dit mechanisme ingelast in het dagelijkse leven is, zoals ieder ander automatisme, omkeerbaar. Het farceverhaal is mechanisch en cirkelvormig. De openingsscène van Feydeaus La Puce à l'Oreille (1907) vertelt ons dat Chandebise al enkele weken niet meer in staat is om de liefde te bedrijven met zijn vrouw. Wegens deze onbekwaamheid

wordt hij geschopt, vernederd en tot op de rand van de waanzin gebracht. En toch, op het einde van het stuk heeft hij nog steeds zijn echtelijke plichten niet vervuld en het blijft twijfelachtig of hij boven zijn mogelijkheden zal uitrijzen om de 'vlo' te doden die verantwoordelijk was voor alle ellende.

Het grootste gedeelte van Bergsons studie is gewijd aan een gedetailleerde analyse van de comedietechnieken van farceurs als Labiche en Courteline. Deze analyse resulteert in een lijst van mechanische truuks die automatisch tot lachen leiden. Bergson onderscheidt drie types van humor: de situatiediedie, de karakterhumor en de humoristische dialoog. De technieken van "interférence de séries"⁶, inversie en herhaling, vormen de basis van de symmetrische en mechanische technieken die we terug vinden in farce. Komische personages blijven types en worden nooit geïndividualiseerd; ze missen de veelzijdigheid om zich aan te passen aan de steeds veranderende omstandigheden. Bergsons ideeën in verband met de karakters passen perfect op de dolende minnaars, de ontrouwe echtgenoten en de verontwaardigde vrouwen van de moderne farce.

Jessica Davis leidt twee soorten van farce af uit Bergsons theorie: de "talisman-farce" en de "snowball-farce".⁷ Beide zijn varianten op de cirkelvormige farce. De "talisman-farce" draait om een alledaags voorwerp dat door een toeval een twistappel wordt. De talisman wordt nooit echt in veiligheid gebracht en wanneer het verhaal eindigt, is het opnieuw klaar om onrust te zaaien. Het klassieke voorbeeld van dit type is Labiches Un Chapeau de Paille d'Italie (1851). Fadinard wordt op zijn trouwdag verplicht om een strohoed te vervangen die zijn paard opgegeten heeft. De bewuste strohoed behoort toe aan een

dame die een illegaal afspraakje heeft en niet zonder hoed onder het echtelijk dak kan terugkeren. De enige copie van de hoed is in het bezit van een oud liefje van Fadinard. De arme bruidegom wordt door de omstandigheden gedwongen tot steeds meer leugens, waardoor de verwarring nog toeneemt. Op de duur zijn alle personages, de complete bruidsstoet inbegrepen, betrokken in de dolle achtervolging en weet niemand precies meer wat er aan de hand is. De zich opstapelende complicaties maken Fadinard zo tureluurs, dat hij bijna een moord begaat om toch maar de hoed in handen te krijgen.

Het tweede type is de "snowball-farce", waarin een triviale gebeurtenis het verhaal in gang zet. In La Puce à l'Oreille maakt Chandebises tijdelijke impotentie zijn vrouw erg achterdochtig, zeker wanneer zijn bretellen per post thuisbezorgd worden. De verontwaardigde dame vervalst een brief, waarin ze haar echtgenoot hemelse geneugten belooft. Ze probeert zo haar man naar het twijfelachtige Hôtel du Minet Galant te lokken, waar ze van plan is hem op heterdaad te betrappen. Natuurlijk eindigt iedereen, de meid en de butler inbegrepen, uiteindelijk in het dubieuze hotel. Alle gebeurtenissen volgen mekaar volmaakt logisch op.

Farce is nauw verwant met de tragedie en werd ooit "tragedy with its trousers down"* genoemd. Het verschil is er een van focus. In de tragedie is er een empathische band tussen de held en het publiek, terwijl er in een farce juist geen empathie bestaat, vermits er anders geen gelach mogelijk zou zijn volgens Bergson. Het publiek observeert en is zo in staat de tegenstrijdigheden in gedragspatronen op te merken waarop farce gebaseerd is. In Fleur de Cactus (1964) van Barillet en Grédy bezweert een tandarts zijn liefje dat hij niet met haar kan trouwen,

omdat zijn vrouw niet uit de echt wil scheiden. Alleen het publiek weet dat deze man vrijgezel is. Het publiek weet dat het hypocriete gedrag van de tandarts de farcicale situaties veroorzaakt heeft.

Zowel farce als tragedie stellen de mens voor in een vijandig heelal, waarin de mens herleid is tot een speelbal van de goden. Fadinard en Chandebise komen in een nachtmerrie terecht van waaruit ontsnappen onmogelijk is. Terwijl in de tragedie de personages grootmoedig kunnen zijn, is er in farce geen plaats voor nobele gevoelens: een egoïst wordt tegenover een andere egoïst geplaatst. Sartres "l'enfer c'est les autres" is een juiste omschrijving van de farcicale wereld. Deze grauwe wereld is een weerlegging van al wat nobel is. Fadinard geeft geen zier om de gevoelens van zijn provinciale bruid, wat telt is dat zij geen weet krijgt van zijn amoureuze escapades. De farcicale personages proberen steeds tevergeefs hun sociale positie op te houden. Ze handelen uit ijdelheid en proberen hun imago ongeschonden te houden. Het publiek vindt het juist geestig dat Chandebise ondanks alle vernederingen in het dubieuze hotel toch nog tracht zijn sociale rang hoog te houden.

In beide genres is verlossing onmogelijk. Lijden is zinloos en wordt niet beloond in het hiernamaals. George Steiner heeft aangetoond dat een christelijke of marxistische tragedie een contradictie in terminis is en dat daarom de tragedie als uitgestorven moet worden beschouwd.⁹ Als hij gelijk heeft, dan is farce het enige dramatische genre dat zich bezig houdt met een absurd universum.

[...]but in a world in which the possibility of tragedy has ceased to exist - because belief in a rational order has been lost - farce has taken over the territory usually claimed for tragedy. It is thus the only dramatic form still viable in an

absurd universe.¹⁰

Op deze manier 'vult' farce nog steeds het ernstige drama 'op'. Het zinloze van de vernederingen zou in ernstiger drama te schrijnend zijn.

Farce is "an extreme of comedy".¹¹ Het tempo is razendsnel en laat de personages geen kans om te mediteren over hun lot. Een goede farce werkt als een snelkookpan, die de karakters onder een grote druk zet, waardoor er geen ruimte meer is voor logica. Farcehelden krijgen niet de tijd om zich aan te passen aan de steeds veranderende omstandigheden, ze blijven welafgelijnde types. Een comedie kan ook wel het terrein van het absurde bewandelen, maar het tempo ligt lager. Nagg en Nell in Becketts Fin de Partie (1958) hebben alle tijd om zich rustig te bezinnen over hun hachelijke situatie. In farce is er geen tijd voor introspectie: haar duivels mechanisme gunt haar slachtoffers geen ogenblik respijt.

Taal komt zo slechts op de tweede plaats, daar het accent ligt op de handeling en op bravourestukjes van de acteurs. Bij de comedie daarentegen kan de taal wel de belangrijkste factor zijn, zo bijvoorbeeld in de comedies van Simon Gray. Niet voor niets duiken er zoveel stotteraars, dove mensen of buitenlanders op in farce: het draait hier juist om het wegvallen van communicatie. Nog een bewijs hiervan is het feit dat in gepubliceerde edities van farces de tekst voor het grootste deel bestaat uit uitvoerige beschrijvingen van toneelhandelingen. Grote farceurs als Feydeau voegen zelfs muzikale notaties toe om duidelijk te maken hoe een acteur een bepaalde zin moet uitspreken. Dit betekent niet dat een farce geen goede dialogen kan of moet hebben of dat de tekst an sich niet grappig kan zijn, maar wel dat taal ondergeschikt is aan de handeling. Mocht de taal te veel de nadruk krijgen,

dan zou het tempo vertragen en uiteindelijk zou het verhaalmechanisme stil vallen. Hierdoor is een 'literaire' farce bijna onmogelijk en dit gebrek aan literaire waarde kan de kritische verwaarlozing verklaren van het genre. Juist omdat het accent niet op het woord ligt, kan men een farce enkel ervaren in een schouwburg; ze is nu eenmaal een van de meest fysieke theatergenres.

De lichamelijke van farce beantwoordt ook aan de vernietigingsdrang van de mens. Freud heeft in zijn boek Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (1905) reeds aangetoond dat het doorbreken van gevestigde taboes bevrijdend werkt, maar dat dit meestal slechts kan via humor. In farce krijgt de vernietigingsdrang de vrije tugel: sociale structuren worden doorbroken of afgebroken, deftige burgers worden vernederd. Farce viert vernietiging.

We hebben onderzocht hoe farce werkt en opgemerkt hoe ze onlosmakelijk verbonden is met heersende morele waarden. Zo moeten we vaststellen dat farce zich tegenwoordig nog steeds vastklampt aan voorbijgestreefde seksuele gedragspatronen en misschien zo gedoemd is tot een trage dood. Farce heeft sociale restricties broodnodig en in een wereld die steeds vrijer lijkt te worden, kan men zich de vraag stellen of een hedendaagse farce geen contradictie is.

Farce in zijn huidige vorm is een theatergenre, een product van het midden van de negentiende eeuw, nauw verwant aan 'la pièce-bien-faite' van Sardou. Het onthult tegenstellingen tussen gedrag en gedachte en het verhaal draait juist rond deze tegenstelling. Deze onthulling gebeurt door een cirkelvormig, snel mechanisme dat een draaikolk van verwarringen en misverstanden veroorzaakt.

De personages worden door dit mechanisme tot aan de rand der waanzin gebracht en hebben geen tijd voor introspectie; ze blijven types. Farce speelt zich af op twee niveaus: op één niveau ontmaskert ze de ethische dubbelsinnigheden van gevestigde normen en maakt ze belachelijk, terwijl ze op een ander niveau deze normen nodig heeft om succesvol te zijn. Daarom is farce wel anarchistisch, maar uiteindelijk toch behoudsgezind.

NOTEN:

- ¹ . George Bernard Shaw, Our Theatre in the Nineties, Vol. II, London 1932, p. 118.
- ² . Simon Trussler, "Farce", Plays and Players, June 1966, 56.
- ³ . Jessica Davis, Farce, London: Methuen 1978, p. 26.
- ⁴ . Eric Bentley, "The Psychology of Farce", in Let's Get a Divorce! And Other Plays, ed. Eric Bentley, New York: Hill and Wang 1958, p.viii.
- ⁵ . Henri Bergson, Le Rire: Essai sur la signification du comique, 1899; rpt. Genève: Albert Skira 1945, p. 35.
- ⁶ . Henri Bergson, Le Rire, p. 40.
- ⁷ . Jessica Davis, Farce, pp. 65-71.
- ⁸ . Brian Rix, My Farce From My Elbow: An Autobiography, 1975, rpt. London: W. H. Allen 1977, p. 216.
- ⁹ . George Steiner, The Death of Tragedy, London: Faber 1961, pp. 351-54.
- ¹⁰ . Maurice Charney, Comedy High Low: An Introduction to the Experience of Comedy, New York: University Press Oxford 1978, p. 107.
- ¹¹ . Walter Sorell, Facets of Comedy, New York: Gosset and Dunlop 1972, p. 85.