



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### De Verlichting en het theater, paradoxale verhoudingen

van Oostveldt, B.

**Publication date**  
2015

**Published in**  
Theater: een westerse geschiedenis

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

van Oostveldt, B. (2015). De Verlichting en het theater, paradoxale verhoudingen. In T. Crombez, J. Koopmans, F. Peeters, L. van den Dries, & K. Vanhaesebrouck (Eds.), *Theater: een westerse geschiedenis* (pp. 163-178). LannooCampus.

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

# DE VERLICHTING EN HET THEATER, PARADOXALE VERHOUDINGEN

BRAM VAN OOSTVELDT

De achttiende eeuw heeft een uiterst ambigue, haast paradoxale relatie tot het theater. Aan de ene kant is er – na het oude Griekenland – geen eeuw geweest waar het theater zo'n centrale rol speelde in het maatschappelijke, intellectuele en artistieke leven. Het theater functioneerde als een waar massamedium dat in verschillende gedaanten – gaande van opera, tragedie en komedie tot het nieuwe genre van het burgerlijk drama of de meer volkse genres van kermistheaters en commedia dell'arte – diverse sociale klassen en standen samenbracht en zich in het centrum plaatste van het achttiende-eeuwse ontspanningsleven. Die belangrijke rol van het theater in het maatschappelijk leven laat zich fysiek lezen in de steeds groter wordende theatergebouwen die zowel op architecturaal vlak als op urbaan vlak een markante positie bekleedden in het stedelijke weefsel. Als een massamedium wordt het achttiende-eeuwse theater bovendien gebruikt voor de verspreiding van de nieuwe verlichtingsideeën. Opnieuw is er na de Griekse oudheid, geen periode geweest in de westerse geschiedenis waar zoveel intellectuelen en filosofen zich actief en intensief hebben ingelaten met het theater. Figuren als Voltaire, Diderot en d'Alembert in Frankrijk of Lessing, Schiller en Goethe in Duitsland, brachten het theater in stelling als een *Bildungsinstrument* of 'leerschool' die het verlichte geloof in een maakbare samenleving ondersteunde en uitdroeg.

Aan de andere kant is er misschien ook geen eeuw geweest die zich meer zorgen heeft gemaakt over het theater dan de achttiende eeuw. Met de centrale rol die het theater in het maatschappelijk leven innam, was het immers niet altijd duidelijk waar het theater ophield en waar de werkelijkheid begon. Steeds meer ervaart de achttiende eeuw de eigen samenleving als een door het theater en het rollenspel geïnfecteerde of gecorrumpeerde realiteit (of het nu gaat om het door regels en etiquette omgeven sociale spel van het hofleven, of om de zelfgecreëerde identiteit van het individu dat in de groter wordende steden als Londen of Parijs aan iedere sociale controle ontsnapt). De theatrale organisatie van de maatschappij roept dwingende vragen op naar de waarheid van wat er zich achter het sociale masker bevindt. Zoals Jonas Barish heeft aangetoond in zijn studie *The Antitheatrical Prejudice*, wordt iedere maatschappij die een sterk theatraal karakter heeft mede gedragen door een antitheatrale subtekst, waarbij het theatrale en het artificiële worden gecontesteerd door een toenemend verlangen naar 'natuurlijkheid' en authenticiteit.<sup>256</sup> Dit is zeker het geval voor de achttiende eeuw, een eeuw die in haar zucht naar verfijning, elegantie en frivoliteit het spel van maskerade tot ongekende hoogtes heeft gestuurd, maar uiteindelijk dodelijk vermoeid en uitgeput achterbleef.

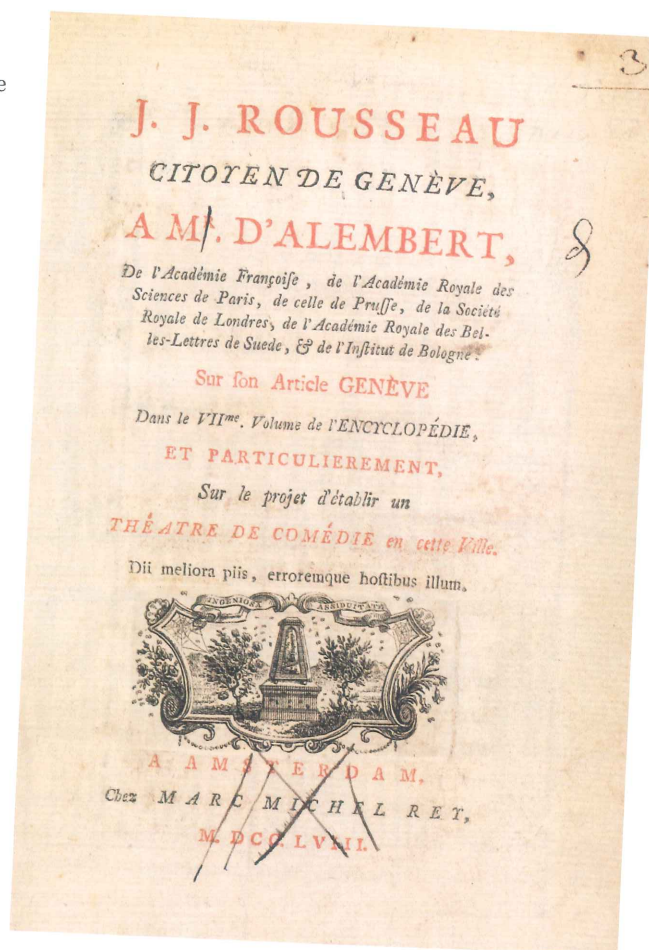
Voorals in het Frankrijk van het midden van de achttiende eeuw leidt die vermenging tussen theater en maatschappij tot een diepe crisis. Die theatraleiteitscrisis wordt dan opgelost in

een voor het westerse theater bijzonder belangrijke hervormingsbeweging waarbij het theater eerst moet gered worden van haar eigen theatraliteit vooraleer het de verhoopte functie kan innemen van een ware burgerlijke zedenschool. In dit hoofdstuk zullen we zien hoe die hervormingsbeweging die theatraliteitscrisis diepgaand onderzoekt en probeert op te vangen met een nieuw soort drama, het burgerlijk drama; hoe het met zijn discussies over de kunst van het acteren de grenzen van het rollenspel probeert af te lijnen en hoe het ook via de theaterarchitectuur een nieuw en aandachtig toeschouwerschap genereert dat moet helpen om de morele impact van het theater te herstellen en te vergroten. De focus ligt in dit hoofdstuk op Frankrijk. Binnen de kring van 'philosophes' wordt een nieuw denken geboren over doel en effect van theater en drama, over de kunst van het acteren en over de positie van de toeschouwer, waarna dit denken zich over heel Europa verspreidt.

De invloed van die hervormingsbeweging is bijzonder groot geweest en zal de theateropvatting tot diep in de negentiende en zelfs tot de twintigste eeuw beheersen. Pas met de historische avant-garde worden de hier voorgestelde oplossingen overboord gegooid en afgeschilderd als de kenmerken van een oubollig en slaapverwekkend burgerlijk illusionistisch theater. Maar ooit waren die oplossingen de gedurfde en revolutionaire antwoorden op een probleem dat diepgeworteld zat in de achttiende-eeuwse samenleving.

## 1 Rousseaus *Lettre à M. D'Alembert* als 'oerscène' van het verlichtingstheater

Om het probleem van die theatralisering van de maatschappij en van de centrale rol die het eigentijdse theater hierin speelt beter te begrijpen moeten we misschien eerst te rade gaan bij het meest antitheatrale geschrift uit de achttiende eeuw: Jean-Jacques Rousseau's *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles* uit 1758. De brief is een antwoord op het artikel 'Genève' dat Jean le Rond d'Alembert in 1757 voor de *Encyclopédie* schreef. In dit artikel pleitte d'Alembert ervoor om het verbod op het theater dat deze protestantse stadstaat al in de zeventiende eeuw had uitgevaardigd op te heffen. Volgens het calvinistische stadsbestuur zou het theater alleen maar bijdragen tot een verval van de zeden, vooral omdat het losse gedrag van de acteurs de 'natuurlijke' deugdzaamheid van de Geneefse burger in gevaar zou kunnen brengen. D'Alembert weerlegt die stelling en pleit er juist voor om de acteurs onder een strikt zedelijk toezicht te plaatsen. Op die manier, zo stelt d'Alembert, zouden theater en moraal elkaar alleen maar versterken en uiteindelijk het hele maatschappelijke en culturele leven in Genève ten goede komen en zou het theater weer de functie kunnen opnemen die het in het Oude Griekenland had.<sup>257</sup> Rousseau, die afkomstig was uit Genève, gelooft hier niets van en schrijft in



[ 6.1 ] Jean Jacques Rousseau, *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, 1758, Titelpagina

een maand tijd een vlammeende weerlegging van D'Alemberts artikel.

In zijn *Lettre* beperkt Rousseau zich niet tot de discussie of het al dan niet wenselijk is een theater op te richten in zijn geboortestad. Hij neemt die discussie enkel als uitgangspunt om het theater in zijn totaliteit onder de loep te nemen. Volgens Rousseau heeft de stadstaat Genève geen theater nodig – net zomin als de rest van de wereld indien het zich meer zou gedragen als Genève. De protestantse republiek is er namelijk een van eenvoud en soberheid die voortkomt uit eerlijke arbeid en die ieder oppervlakkig plezier afwijst.<sup>258</sup> In dit piëtisme, waarbij een eerlijke vader, zoon, echtgenoot of burger genoeg plezier haalt uit zijn dagelijkse bezigheid, ligt volgens Rousseau voor ieder mens het 'ware' en 'natuurlijke' geluk.<sup>259</sup> Bovendien vormt de deugdzaam beoefening van de arbeid die dit plezier oplevert een soort van natuurlijk schouwspel waaraan iedereen uit de gemeenschap kan deelnemen. Met dit natuurlijke schouwspel zou het weleens snel afgelopen kunnen zijn wanneer mensen uit Parijs hier een theater zouden oprichten. Binnen de kortste keren zou het theater het gehele sociale en natuurlijke leven dat Rousseau in de stadstaat Genève vaststelt, ontwrichten. De bestaande

op deugdzaamheid gefundeerde burgerlijke sociëteiten zouden ontmanteld worden. In de ruimtelijke structuur van de schouwburg zelf zouden de twee seksen samenzitten, wat volgens Rousseau ongetwijfeld een telooorgang van de totale deugdzaamheid tot gevolg zou hebben, in het bijzonder die van de vrouwen, die aldus aan een menigte van verlokkingen komen bloot te staan.<sup>260</sup>

Het belangrijkste argument waarom de door deugdzaam arbeid bepaalde identiteit van de Geneef op losse schroeven zou komen te staan, ligt evenwel in het feit dat men zich in het theater namelijk verlustigt in het rollenspel. In het theater kijkt men immers met plezier toe hoe iemand zich voordoet als iemand anders. De deugdzaam toeschouwer wordt als het ware geïnfecteerd door dit plezier in het rollenspel en leert dat uiteindelijk zelf te doen. Het theater is dus de plaats waar men zijn oorspronkelijke zelf, zijn natuurlijke staat dreigt te verliezen en de motor achter dit verlies is de verwerpelijke en besmettelijke kracht van de acteur. Het enige talent van de acteur, zo schrijft Rousseau, is dat hij zichzelf voordoet als iemand anders. Het verwerpelijke hiervan ligt vooral in het feit dat hij dit 'valse' talent ook nog eens publiekelijk verkoopt en zo de toeschouwer aanzet om hetzelfde te doen.<sup>261</sup>

Die besmettelijke activiteit van de acteur ziet hij als een fundamenteel kenmerk van theatraal georganiseerde samenlevingsverbanden zoals die van het hof of die van de steeds groter wordende steden. Het theater functioneert in Rousseau's opvattingen dan ook niet gemeenschapsbevorderend. Integendeel, omdat het theater hier begrepen wordt als een kunst die het doen alsof tot haar hoogste perfectie heeft weten te brengen, is de hier gepretendeerde gemeenschap per definitie vals en creëert finaal een gevoel van vervreemding. Rousseau actualiseert hiermee niet alleen de aloude Platoonse kritiek tegen het theater en tegen de representatie. Wat misschien veel belangrijker is, is het feit dat hij hier tegelijk de wijdverbreide theatrum mundi-metafoer (zie hoofdstuk 3) als een model om de wereld te begrijpen onderuithaalt. De idee dat iedereen in dit theater van het leven een rol te spelen heeft, komt dan steeds zwaarder onder druk te staan en wordt stilaan vervangen door een toenemend en hartstochtelijk verlangen naar een samenleving waar men zijn 'natuurlijke' en 'echte' identiteit kan bewaren en beleven.

Met Rousseau's scherpe kritiek tegen het theater lijkt het erop of het theater nauwelijks nog een kans maakt binnen de toekomstige maatschappij. Wat hier echter uitermate boeiend is, is het feit dat zijn argumenten tegen het theater door de voorstanders van het theater als het ware een kwartslag worden gedraaid en zullen dienen om het theater net te redden van zijn eigen theatraliteit. Of het nu gaat om het thematiseren van de kleinere samenlevingsverbanden die onder druk komen te staan door de valse openbaarheid, om de vraag naar het statuut van het acteren als de hypocriete kunst bij uitstek tegenover de uitdrukking van de ware of natuurlijke identiteit of om de ruimtelijke organisatie van het publiek in de schouwburg: het zijn allemaal vragen die centraal staan in de grote hervormingsbeweging die het theater in Frankrijk ondergaat vanaf het midden van de achttiende eeuw en die hun weerslag

zullen hebben op nieuwe ideeën over het drama, over het acteren en over de theaterarchitectuur. In die zin is Rousseau's *Lettre à M. D'Alembert* dus veel meer dan enkel een vlammeende kritiek tegen het eigentijdse theater. Zoals de Duitse theaterwetenschapper Gunther Heeg terecht opmerkt, functioneert de brief van Rousseau in feite als de 'oerscène' voor het nieuwe theater.<sup>262</sup> De brief van Rousseau kaart namelijk een aantal problemen en argumenten aan die bepalend zullen worden voor het burgerlijk theater in de achttiende en negentiende eeuw en die op tal van vlakken ons huidig begrip van het theater schragen.

## 2 Het burgerlijk drama

Ongeveer op hetzelfde moment dat Rousseau zijn brief schrijft, komt ook Diderot met zijn opvattingen over het theater naar buiten. Hierbij richt hij zich in eerste instantie op een vernieuwing van het Franse drama en van de classicistische dramapoëtica zoals die zich in de loop van de zeventiende eeuw, onder meer in het werk van Corneille, Racine en Molière, had ontwikkeld (zie hoofdstuk 3). In 1757 debuteert hij als dramaschrijver met het stuk *Le fils naturel* waarin hij de lotgevallen van een verloren zoon die terugkeert in de schoot van de familie thematiseert. Het jaar erop volgt zijn bekendere drama, *Le père de famille*, waarin de kopzorgen van een brave huisvader over de liefdesperikelen van zijn beide kinderen centraal staan. Het zijn echter vooral de twee theoretische geschriften die beide stukken begeleiden, *Entretiens sur le fils naturel* (1757) en *De la poésie dramatique* (1758), die hier van belang zijn. In beide traktaten bekritiseert hij de bestaande classicistische drama-poëtische opvattingen en doet ze af als gedateerd, rigide en 'onnatuurlijk'. In plaats daarvan stelt hij een nieuw soort drama voor dat veel dichter aansluit bij de gevoeligheden van de opkomende burgerij en dat, zoals we zullen zien, in feite nauw aansluit bij een aantal argumenten die Rousseau had verwoord in zijn brief tegen het theater.<sup>263</sup>

De zwaarste kritiek van Diderot geldt hier de rigoureuze scheiding van de genres in de classicistische poëtica. Die scheiding zorgt, mede op basis van de classicistische eis van *bienséance* of welvoegelijkheid, voor een erg standgebonden drama, aangezien de tragedie alleen maar bevolkt mag worden door vorstelijke of heroïsche personages.<sup>264</sup> Voor de burgerlijke personages was de komedie voorbehouden en een vermenging van de beide genres wordt in het classicistisch drama niet aanvaard. Een vorst die lachwekkend is, strookt namelijk niet met het *decorum*, net zomin als het een burger past om tragische gebeurtenissen te ondergaan. Het spreekt vanzelf dat dit standgebonden drama bij de opkomende burgerij, die haar aspiraties ook wenst uitgedrukt te zien in de kunsten, voor wrevel zorgt. Die scheiding tussen de genres wordt dan ook steeds meer gezien als een symptoom van de arbitraire en onrechtvaardige maatschappelijke hiërarchie in het *ancien régime*.

Het is precies die scheiding tussen genres en standen die Diderot met zijn twee drama's en zijn twee theoretische

geschreven op de proef stelt. Hij doet dit door een nieuw genre te creëren dat tussen de komedie en de tragedie in ligt, het *genre sérieux*, waarbij hij vooral inzet op wat hij de *tragédie domestique* noemt.<sup>265</sup> In deze 'huiselijke tragedie' democratiseert Diderot als het ware de tragische handeling. Het tragische perspectief is hier immers niet langer de uitdrukking van het ongeluk der groten der aarde en behandelt niet langer de publieke catastrofes, maar kan net zo goed gevonden worden in de beslotenheid van het burgerlijk gezin of in de problemen van het alledaagse.<sup>266</sup> In die problematiek van het alledaagse en het private zal de toeschouwer of lezer, zo stelt Diderot elders, zich veel duidelijker en sneller herkennen dan in het ongeluk der groten der aarde.<sup>267</sup> Een vorst die van zijn troon dondert mag dan wel misschien spectaculair zijn omdat hij van grote hoogte valt, tegelijkertijd, zo schrijft een anonieme commentator over Diderots *Le père de famille*, is de maatschappelijke en mentale afstand tussen de gemiddelde toeschouwer of lezer en het vorstelijk personage dermate groot, dat zijn ongeluk ons ook minder zal raken dan de problemen die men in het dagdagelijkse leven ervaart.<sup>268</sup> Met dit accent op de herkenbaarheid van de tragische gebeurtenissen wordt niet alleen de impact van het drama op de toeschouwer of lezer vergroot, zo denkt men. De herkenbaarheid zou er tevens toe moeten leiden dat het drama en het theater in ere worden hersteld als een breedgedragen leerschool voor de moraal.

Door de alledaagse problemen van het burgerlijk gezin naar voren te schuiven als het vertrekpunt van het drama, democratiseert Diderot niet alleen de handeling. Wat misschien nog belangrijker is, is dat Diderot het burgerlijke huisgezin naar voren schuift als het 'natuurlijke' en 'onbezoedelde' samenlevingsmodel bij uitstek. Het is een samenlevingsmodel waarin de relaties tussen een liefhebbende vader, een zorgende moeder en hun kinderen gebaseerd zijn op tederheid en waarachtigheid. Het burgerlijk gezin wordt hier dan als een alternatief geponeerd tegenover de gemaakte en gekunstelde omgangsvormen die heersen aan het hof of in de grote stad, waar men, zoals Rousseau al aanklaarde in zijn brief tegen het theater, uitblinkt in een uiterst twijfelachtig rollenspel dat de mensen fundamenteel van elkaar vervreemdt. Het is precies dit spanningsveld tussen publiek en privaat, tussen het gekunstelde en het natuurlijke gedrag dat in het burgerlijk drama verheven wordt tot conflictstof.

In veel burgerlijke drama's – onder meer in Diderots *Le père de famille*, in Lessings *Miss Sara Sampson* (1755) en zijn *Emilia Galotti* (1772) of in Schillers *Kabale und Liebe* (1784) – wordt de natuurlijke intimiteit en beslotenheid in het burgerlijk gezin misschien wel het duidelijkst vormgegeven aan de hand van de bijzondere band die er tussen vader en dochter bestaat. Enerzijds moet de vader garant staan voor de deugzaamheid van de dochter, maar anderzijds belemmert die tedere omgangsvorm tussen vader en dochter dat de dochter haar eigen identiteit ontplooit. De dochter wordt hier dan voorgesteld als een volkomen onschuldig wezen dat steevast moet

beschermd worden voor belagers van buitenaf – niet zelden in de vorm van verderfelijke hof-aristocratische verleiders. De deugdruimte van het burgerlijk gezin wordt hier dan geplaatst tegenover de geperverteerde en volstrekt geërotiseerde buitenwereld.

### 3 Blikkenspel

De oppositie tussen de intimiteit van de binnenwereld en boosaardigheid van de buitenwereld is niet alleen een thematische constante in het burgerlijk drama, maar toont zich ook als een structurerend vormprincipe in het burgerlijk drama en wordt bepaald door een heel specifiek spel van de blik. Het burgerlijk drama toont zich immers als een volstrekt hermetisch gesloten geheel waarbij de lezer of toeschouwer nooit rechtstreeks wordt aangesproken. Tussen de fictionele wereld van de lezer/kijker is een radicale scheiding aangebracht en de wisselwerking tussen beide werelden wordt hier dan enkel geregeld via de voyeuristische positie die de lezer/kijker dient in te nemen. Het is alsof hij door een sleutelgat het hele gebeuren bekijkt. Tegelijkertijd schuilt precies in die voyeuristische blik de suggestie van natuurlijkheid van het getoonde. Wanneer de personages immers niet het gevoel hebben dat zij het object van de blik zijn, dan ontstaat ook het gevoel dat zij zich niet 'vertonen' aan ons, dat zij geen rol spelen, maar als in een onbewaakt moment 'zichzelf' kunnen zijn.

Die problematiek van de verborgen en voyeuristische kijker als middel om de representatie zo natuurlijk mogelijk te maken, is het vertrekpunt voor Diderots eerste drama *Le fils naturel*. Zoals steeds doet Diderot dit op een uiterst speelse wijze door de functie van de proloog en de epiloog extra te benadrukken. De proloog en de epiloog in het drama functioneren al sinds de oudheid als een soort transitie- of demarcatiezone tussen realiteit en fictie. Het bijzondere is hier evenwel dat Diderot de proloog niet enkel gebruikt om de dramatische handeling te 'kadreren' en in een bredere context te situeren. Hij gebruikt de proloog en de epiloog als kader voornamelijk om zijn eigen positie als lezer/kijker te problematiseren. Hij schuift het kader hier heel expliciet naar voren als de uitverkoren plaats van de lezer/kijker. Het is de plaats aan de zijlijn die nodig is om de representatie haar natuurlijk karakter te verlenen.

In de proloog van *Le fils naturel* lezen we immers dat Diderot getuige was van de dramatische handeling. Hij stelt zich op in een verborgen hoekje, aan de zijkant van de ruimte waarin de handeling plaatsvindt en kan zo het hele gebeuren ongezien gadeslaan.<sup>269</sup> In de epiloog staat Diderot stil bij het effect van zijn verborgen kijkerspositie. Net door die verborgen positie ging hij meer meeleven met datgene wat gerepresenteerd werd. Meer nog, op een gegeven moment werd hij naar eigen zeggen zo meegesleept door wat hij zag, dat hij haast opsprong uit zijn stoel en zich mengde in de gebeurtenissen. Hij kon zich evenwel bedwingen, beseffende dat als hij zijn verborgen positie zou verraden, hij de concentratie in de representatie volledig zou verstoord hebben waardoor ook ieder

gevoel van naturel zou vervliegen.<sup>270</sup> Diderot thematiseert hier dan ook een lees- en kijkhouding die berust op uitsluiting van de lezer/kijker om, paradoxaal genoeg, hiermee de lezer/kijker juist scherper aan zich te binden. Het is een lees- en kijkhouding die een enorme invloed zal hebben. We vinden het geperfectioneerd terug in het negentiende-eeuwse realistisch en naturalistisch drama, maar ook in de roman, waar we als lezer door een sleutelgat naar een reeks van gebeurtenissen kijken die ons hierdoor als 'echt' en 'natuurlijk' overkomen.<sup>271</sup>

## 4 Esthetiek van het tableau

Het burgerlijk drama als een gesloten en naar binnen gekeerd systeem wordt ook nog eens bekrachtigd door wat we de esthetiek van het tableau kunnen noemen. In *Entretiens sur le fils naturel* stelt Diderot dat zowel de dramaturgie als de theatrale representatie het voorbeeld van de schilderkunst moeten volgen. Met dit accent op de schilderkunst herwaardeert hij het visuele aspect in het theater en het drama. In het classicistisch drama was dat visuele aspect veeleer naar de achtergrond verdrongen ten voordele van het woord. In het begin van de achttiende eeuw had Jean Dubos al gewezen op de nauwe relatie die drama, theater en schilderkunst met elkaar onderhouden,<sup>272</sup> terwijl ook dramaturgen als Antoine Houdar de la Motte en Voltaire al in de eerste eeuwheft pleitten voor meer visualisering in het drama en het theater.

Toch is het pas met Diderot dat dit zowel in de theorie als in de praktijk haar basis vindt. Diderot gaat hier bovendien uit van een specifieke conceptie van de schilderkunst. Het is een schilderkunstig model waarvan hij het voorbeeld vond in het werk van tijdgenoten zoals Jean-Baptiste Siméon Chardin of Jean-Baptiste Greuze. Zowel Chardin als Greuze, zo schrijft Diderot in zijn kunstkritieken uit de jaren vijftig en zestig, hanteerden een specifieke schilderkunstige strategie om de kijker naar het schilderij toe te zuigen. Opnieuw is het hier een strategie die paradoxaal genoeg berust op de uitsluiting van de kijker. In hun werk wordt de kijker nergens rechtstreeks geadresseerd, maar lijkt het erop alsof alle afgebeelde personages zo geconcentreerd of 'geabsorbeerd' zijn in hun bezigheden

[ 6.2 ] Gravure van Pieter Franciscus Martenasie naar Jean-Baptiste Greuze, *Le père de famille lisant la Bible à ses enfants*, 1759



Le théâtre représente une salle de compagnie, décorée de tapisseries, glaces, tableaux, pendule, etc. C'est celle du Père de famille. La nuit est fort avancée. Il est entre cinq et six heures du matin. Sur le devant de la salle, on voit le Père de famille qui se promène à pas lents. Il a la tête baissée, les bras croisés, et l'air tout à fait pensif. – Un peu sur le fond, vers la cheminée qui est à l'un des côtés de la salle, le Commandeur et sa nièce font une partie de trictrac. – Derrière le Commandeur, un peu plus près du feu, Germeuil est assis négligemment dans un fauteuil, un livre à la main. Il en interrompt de temps en temps sa lecture, pour regarder tendrement Cécile, dans les moments où elle est occupée de son jeu, et où il ne peut en être aperçu. – Le Commandeur se doute de ce qui se passe derrière lui. Ce soupçon le tient dans une inquiétude qu'on remarque à ses mouvements.

[ 6.3 ] Denis Diderot, *Le père de famille*, 1758, Acte 1, Scene 1

of in hun staat van zijn, dat ze op geen enkel moment bewust zijn van het feit dat ze het object van het kijken zijn.<sup>273</sup> Het is door die negatie van de toeschouwer dat het lijkt alsof hun handelingen volstrekt natuurlijk zijn en nooit vervallen in een theatrale pose. Tegelijkertijd is het ook die negatie van de toeschouwer die ervoor zorgt dat de aandacht van de toeschouwer wordt vastgehouden en dat hij zonder dat hij rechtstreeks betrokken wordt bij het schilderij, zich volledig kan overgeven aan zijn identificatie met het schilderij.

Diderot werkt die esthetiek van het tableau voor het eerst grondig uit in *Le père de famille* en beargumenteert dat ook theoretisch in *De la poésie dramatique*. De eerste vijf scènes van dit burgerlijk drama zijn in feite niets anders dan een tableau van verstoorde huiselijkheid. Het is een tableau dat niet alleen in de hoofdttekst wordt geconstrueerd maar, wat vooral nieuw is, via een uitgebreide neventekst extra wordt beklemtoond. In tegenstelling tot het classicistisch drama – waar de ruimtelijke situering uiterst summier is en zich veelal beperkt tot de aanduiding in de neventekst dat de plaats van handeling een paleis, een tuin of een legerkamp is – is dit hier niet langer het geval. Zo is de situering van de allereerste scène uit *Le père de famille* een gedetailleerde beschrijving van een grootburgerlijk interieur, waardoor de lezer van het stuk zich in zijn hoofd een precies beeld kan vormen van waar de handeling zal plaatsvinden.

Bovendien worden in de neventekst de personages van het stuk meteen al in die ruimte geplaatst. Het lijkt hier dan ook of dit tafereel een tijdsdimensie krijgt en langzaam tot leven komt doordat de personages er minieme handelingen in ontvouwen die het vertrekpunt worden voor de dramatische

handeling die zich ontplooit in de hoofdtekst. Het zijn handelingen die de verzonken of geabsorbeerde staat van de personages aangeven, bijvoorbeeld het ijsberen van de huisvader of het spelletje kaart dat de dochter des huizes speelt met haar oom (zoals beschreven staat in de neventekst van *Le père de famille*).<sup>274</sup> Net zoals de personages in de schilderijen van Chardin of Greuze, lijken ze hierbij op geen enkele manier bewust te zijn van het feit dat de lezer over hun schouders meekijkt naar dit huiselijk tafereel.

Opnieuw schuilt het effect van natuurlijkheid hier precies in deze strategie waarbij de lezer/kijker ontkend wordt. De esthetiek van het tableau werkt evenwel in twee richtingen. Niet alleen wordt via die tableaux in de neventekst de hoofdtekst tot leven gewekt, maar ook fixeren tegelijkertijd die in de neventekst geconstrueerde tableaux de handeling en bouwen ze ook een cesuur in het tijdsverloop van de handeling in. Het hele stuk door vormen die tableaux vertrekpunten, haltes én eindpunten van iedere emotionele ontwikkeling, met als voorname bedoeling de ontroering die van het burgerlijk drama moet uitgaan extra te benadrukken en zo de aandacht van de toeschouwers zo lang mogelijk vast te houden.

## 5 Het natuurlijke acteren

Vanaf de late jaren dertig van de achttiende eeuw verschijnen in Europa ook de eerste theoretische werken over de kunst van het acteren die aanzienlijk zullen bijdragen tot de sociale emancipatie van de acteur. Tot dan toe bleef de acteur een veeleer in de marge getolereerde figuur die nog op veel weerstand stuitte, zeker vanuit religieuze hoek. Zo reageert Voltaire uitermate ontzet wanneer zijn geliefkoosde actrice en ook maîtresse Adrienne Lecouvreur niet in gewijde grond mag begraven worden enkel en alleen omdat ze actrice was. De vooroordelen ten aanzien van het acteren als een gevaarlijk spel van nabootsen werden het meest expliciet verwoord in de brieven en preken van de invloedrijke katholieke Franse bisschop Jacques Bénigne de Bossuet op het einde van de zeventiende eeuw, maar klinken, zoals we konden zien, ook nog duidelijk door in Rousseau's brief tegen het theater. Die eerste traktaten over het toneelspel zullen zich wel onttrekken aan dit negatieve beeld rond de acteur en een positieve invloed hebben op zijn sociaal geïsoleerde positie. Maar toch zien we dat ook hier het probleem van de grens tussen feit en fictie, of in dit geval het verschil tussen persoon en persona, behoorlijk wat vragen oproept.

Het debat over de acteur ontstond in Frankrijk. In 1738 publiceert de bekende acteur Luigi Riccoboni het essay *Pensées sur la déclamation*, waarin hij pleit voor een speelstijl die het retorische en artificiële karakter van het classicistisch spel verlaat voor een spel dat als meer natuurlijk kan ervaren worden en op die manier de kritiek van theatraliteit en artificialiteit vermijdt. Die eis wordt op verschillende manieren verder uitgewerkt, onder meer in Pierre Rémond de Saint-Albine's essay *Le comédien* (1747), in François Riccoboni's essay *L'art du théâtre* (1750) en bereikt uiteindelijk haar hoogtepunt

in Diderots beroemde *Paradoxe sur le comédien* (ca. 1770). Het debat beperkt zich niet enkel tot Frankrijk, maar verspreidt zich over de rest van Europa. In Engeland geeft de beroemdste acteur van zijn tijd, David Garrick, het startschot met zijn *Essay on Acting* (1744). Het debat wordt er voortgezet door John Hill in zijn *The Actor or a Treatise on the Art of Playing* (1750), een vertaling van Saint-Albine's essay. In Duitsland wordt de discussie het eerst gereciperd door Gotthold Ephraim Lessing, die zowel uittreksels uit Saint-Albine als uit François Riccoboni vertaalt en publiceert, om daarna het debat zelf verder te zetten in zijn *Hamburgische Dramaturgie* (1766–1767). Het hoogtepunt is hier Johann Jakob Engels *Ideen zu einer Mimik* (1786). Ook de Lage Landen blijven niet achter in het debat. In de Republiek bereikt het zijn hoogtepunt met Marten Corver in zijn *Tooneel - Aantekeningen* (1786), die in de vorm van een verzameling anekdotes de natuurlijke speelstijl verdedigt tegenover de retorische en classicistische speelstijl van zijn leermeester Jan Punt. In de Zuidelijke Nederlanden houden Francis de La Fontaine in zijn *Verhandeling over de Redenvoering, dienstig voor predikanten, redenaers, tooneel-speelders en geselschappen* (1751), Jean Nicolas Servandoni D'Hannetaire in zijn *Observations sur l'art du comédien* (1772) als Charles Joseph de Ligne in zijn *Lettres à Eugénie sur les spectacles* (1774), een vurig pleidooi voor een meer natuurlijke speelstijl.<sup>275</sup>

### 5.1 Visualiteit van het natuurlijke acteren

Net zoals in het burgerlijk drama wordt die eis voor een meer natuurlijk spel gedragen door die esthetiek van het tableau en wordt dit gekenmerkt door de geslotenheid en concentratie van de theatrale representatie. In *De la poésie dramatique* schrijft Diderot letterlijk dat de natuurlijkheid van de theatrale representatie enkel kan gewaarborgd worden wanneer de acteur zich resoluut afkeert van het publiek. De acteur moet zich dan inbeelden dat een vierde wand hem resoluut scheidt van het publiek of dat hij moet spelen alsof het doek niet zou opgaan.<sup>276</sup> De idee van de vierde wand wordt een dominant theateresthetisch model dat het burgerlijk-illusionistisch theater gedurende de achttiende en de hele negentiende eeuw zal schragen. Het succes van dit model berust op het feit dat juist door die scheiding tussen zaal en podium, de toeschouwer paradoxaal genoeg meer betrokken wordt bij de theatrale representatie en erdoor wordt meegevoerd. Door de scheiding wordt de suggestie gewekt dat de acteur de toeschouwer vergeet en dat hij volledig in zijn rol kan opgaan waardoor het voor de toeschouwer lijkt alsof hij niet langer een rol speelt, maar ook daadwerkelijk zijn personage geworden is.

Die natuurlijkheid in het spel wordt niet enkel bewerkstelligd doordat de representatie zich naar binnen keert. De natuurlijkheid van het spel wordt evenzeer gedragen door een groter accent op het visuele. Wil het theater een *peinture parlante* lijken, dan moet het de taal van het lichaam meer doen spreken. Daar waar het classicistisch spel voornamelijk gebaseerd was op retorische technieken waarbij de lichaams-expressie het woord ondersteunde, krijgt die taal van het

lichaam nu een meer autonome betekenis. De achttiende-eeuwse acteetheorieën laten zich hier zowel inspireren door de antieke en vooral Romeinse pantomime, als door eigentijdse pantomimische praktijken uit de *commedia dell'arte* en de kermistheaters. In dit pantomimische spel herkent men immers een uitgewerkt en uitermate expressief bewegingsarsenaal dat op eigen kracht een verhaal of een dramatische spanning kan vertolken.

De expressiviteit van de lichaamstaal wordt hier ook vanuit een andere hoek ondersteund. In de toenemende belangstelling naar het ontstaan van taal en communicatiesystemen beschouwen filosofen, zoals Diderot, Rousseau en Condillac, de lichaamstaal als de oorspronkelijke en natuurlijke taal van de mens. In zijn *Essai sur l'origine des langues* (ca. 1760) stelt Rousseau dat de mens in zijn gelukkige begintijd voldoende had aan gebarentaal om zich uit te drukken. Bovendien wordt die gebarentaal als een meer authentieke expressie van emoties beschouwd omdat het lichaam als het ware direct en zonder bemiddeling een gevoel uitdrukt, in tegenstelling tot het woord waar het gevoel eerst via talige processen wordt geconceptualiseerd vooraleer het zijn uitdrukking vindt.<sup>277</sup> Die directe relatie tussen lichaam en gevoel voedt dan ook het idee dat lichaamsuitdrukkingen niet liegen of niet te reduceren zijn tot een rol, maar juist de meest natuurlijke en meest authentieke expressies van emoties zijn. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat in haast alle geschriften over het natuurlijke acteren die lichaamsexpressie een belangrijke rol krijgt en leidt tot een meer pantomimisch geïnspireerd spel.

## 5.2 Het inlevende acteren

Deze bekommernis om de oprechte en directe uitdrukking van het gevoel roept ook meteen vragen op naar de methodologie van de natuurlijk spelende acteur. Hoe slaagt hij er immers in om de gevoelens die hij moet vertolken zo authentiek mogelijk uit te drukken? De vraag naar een adequate methode om gevoelens zo natuurlijk mogelijk te vertolken wordt aanvankelijk het meest expliciet gesteld door Pierre Rémond de Saint-Albine. In zijn uiterst invloedrijke essay *Le comédien* (1747) stelt hij dat om het publiek te overtuigen van zijn waarachtige acteerprestatie, de acteur eerst zichzelf moet overtuigen door zich volledig in te leven in het personage dat hij moet vertolken en door zijn eigen persoon te vergeten. Het inleven in het te vertolken personage wordt hier voorgesteld alsof de acteur in een staat van 'delirium' moet zijn. In die staat neemt het personage als het ware bezit van de acteur zelf, versmelt de acteur met het personage en voelt hij wat het personage voelt.<sup>278</sup> Alleen wanneer dit versmeltingsproces voldoende gelukt is, zal de acteur op een natuurlijke wijze de gevoelens van het personage kunnen vertolken. Het is dan immers niet langer een representatie van die gevoelens, maar een onloochenbare en dus authentieke expressie van die gevoelens.

Op zich zijn Saint-Albine's ideeën niet eens zo nieuw. Al in de *Ars poetica* (19 v. Chr.) schreef Horatius dat de dichter zelf moest huilen indien hij wil dat zijn toehoorders met hem

meehuilen. De dichter moet, met andere woorden, innerlijk bewogen zijn wil hij de gevoelens die hij uitdrukt via de representatie ook geloofwaardig maken. Bij Horatius wordt die bewogenheid nog in een religieus perspectief geplaatst en wordt dit gezien als goddelijke inspiratie waarbij de muze bezit neemt van de rapsode en hem op die manier de te representeren gevoelens inblaast. Bij Saint-Albine is dit religieuze perspectief vervangen door een medische beeldspraak die correspondeert met de psychofysische opvattingen uit de achttiende eeuw.<sup>279</sup> De relatie tussen gevoel en expressie door middel van het lichaam vertaalt er zich in termen van 'energetische vibraties', 'convulsies' en 'besmettingen'. De acteur is dan besmet door de gevoelens van het personage en kan dus niet anders dan die gevoelens natuurlijk uiten.<sup>280</sup>

De besmettingsketen van gevoelens tussen het personage en de acteur houdt bovendien niet op bij de acteur, maar neemt, zo schrijft Saint-Albine, 'epidemische' vormen aan en voltrekt zich met een onvoorstelbare snelheid waarbij ook het publiek geïnfecteerd wordt.<sup>281</sup> Zoals we zagen, was het precies dat element van besmetting dat Rousseau aanhaalde als het grootste gevaar van het theater. In de besmettingsketen van het gevoel komen persoon en persona immers op een glijdende schaal te staan en dreigen volstrekt inwisselbaar te worden, waarbij niemand, het publiek inclusief, nog weet wie hij is. Het theater verwordt hiermee tot een gevaarlijke en hysterische plek van vervreemding.

Die excessen van de identificatie zijn niet alleen een moreel-filosofisch argument tegen het theater, maar worden ook gezien als een reëel ziektebeeld. Zo ziet de beroemdste arts van zijn tijd, de Leidse Herman Boerhaave, dat die strategie van inleving een symptoom kan zijn van melancholie, waarbij men lijdt aan 'grote stemmingswisselingen' en 'verhoogde zinnelijkheid'. Indien deze ziekte al te lang aanhoudt, kan dat volgens Boerhaave resulteren in onder meer 'zottigheid, vallende ziekte, wonderlyke verbeeldingen, laching, huiling, gezang, zuchtinge' of 'overvloedige, klare pis'.<sup>282</sup> Ook theatertheoretici zijn zich bewust van dit medisch gevaar van een te groot inlevingsvermogen. De Engelse vertaler van Saint-Albine's essay, John Hill, waarschuwt ervoor dat een te groot inlevingsvermogen de 'Hyp' of de hypochondrie kan opleveren die in extreme gevallen zelfs tot zelfmoord kan leiden.<sup>283</sup> Ook de toenmalige directeur van de Brusselse Muntchouwburg schrijft in zijn *Observations sur l'art du comédien* (1772) dat hij meer dan één acteur heeft gekend die na de voorstelling alleen achterblijft en door zijn inlevingsvermogen ten prooi is gevallen aan de meest zwartgallige gedachten.<sup>284</sup>

Indien het theater daadwerkelijk wil doorgaan voor een burgerlijke zedenschool dan kan het zowel de uitvoerders als de toeschouwers ervan natuurlijk niet zomaar blootstellen aan de morele en medische gevaren van een te groot inlevingsvermogen. Bovendien zou dit besmettingsgevaar en die verwarring tussen identiteiten de theatraliteitscrisis die Rousseau zo scherp aankaarte in zijn brief tegen het



theater alleen maar aanwakkeren. Hier zien we dan ook hoezeer Rousseau niet enkel een aantal oude standpunten tegen het theater nieuw leven inblies, maar zijn kritiek op een uiterst scherpe wijze laat corresponderen met de eigentijdse discussies rond het theater.

### 5.3 Het afstandelijke acteren

De kritiek op de methode van inleving beperkt zich niet alleen tot de tegenstanders van het theater. Ook de theatertheoretici zelf zien de problemen van deze methode. François Riccoboni stelt in zijn essay *L'art du théâtre* (1750) dat de inlevende acteur er nooit in kan slagen om gedurende de voorstelling een gelijkmatige prestatie neer te zetten. Hij laat zijn vertolking immers drijven op de hoogtepunten, wanneer zijn gevoelens daadwerkelijk samenvallen met de gevoelens van het personage. Omdat hij die gevoelens nooit kan aanhouden zal hij ook de totaliteit van de voorstelling niet kunnen beheersen. In die fragmentatie dreigt dan ook de illusie van werkelijkheid, zo noodzakelijk voor de natuurlijke speelstijl, doorbroken te worden. In plaats van inleving pleit Riccoboni voor een meer afstandelijke en een op studie en meesterschap gebaseerde methode voor het acteren. Ze berust op een nauwkeurige en nauwgezette observatie van situaties en uitdrukkingen van emoties in de werkelijkheid. Uit die verzameling van elementen kan de acteur dan putten om zo de uitdrukking van emoties natuurgetrouw te imiteren op de scène, zonder dat hij ook maar één moment door de te representeren gevoelens zelf wordt overvallen.<sup>285</sup>

In zijn adviezen voor de acteur van D'Hannetaire lezen we eenzelfde pleidooi voor meesterschap en afstand. D'Hannetaire beschouwt de goede acteur immers als een soort van kameleon die razendsnel zijn uiterlijke verschijning kan aanpassen aan nieuwe omstandigheden. Indien een acteur zich hiervoor zou beroepen op de methode van inleving, zou het gevoel dat hij oproept en uitdraagt in het ene beeld nog nazinderen in het volgende beeld en dan zou zijn acteerprestatie uiteindelijk uitmonden in een volstreekte kakofonie. Voor D'Hannetaire blijft de natuur het vertrekpunt voor de acteur, maar het is veeleer een reservoir waaruit hij kan putten en waaruit hij door middel van 'de kunst, de oefening en de studie' zijn acteerprestatie kan perfectioneren. 'Het echte talent', zo merkt D'Hannetaire op, 'bestaat erin om de kunst die de natuur ondersteunt te verbergen, want er is niets kunstvollers dan zaken waar het artificiële het minst doorschemert. Het is hier dat twee uitersten elkaar ontmoeten waar de kunst die haar hoogste perfectie bereikt uiteindelijk natuur wordt.'<sup>286</sup>

Met zijn pleidooi voor studie en meesterschap en met die op het eerste gezicht tegenstrijdige verhouding tussen kunst en natuur komt D'Hannetaire hier aardig in de buurt van Diderots beroemde *Paradoxe sur le comédien* uit de vroege jaren zeventig van de achttiende eeuw.<sup>287</sup> De paradox waarmee Diderot de methode van inleving neersabelt luidt als volgt: 'Het is de extreme gevoeligheid die middelmatige acteurs oplevert; het is middelmatige gevoeligheid die de meeste van de slechte acteurs oplevert en het is het volledig ontbreken van

gevoeligheid die leidt tot sublieme acteurs.'<sup>288</sup> Als voorbeeld van dergelijke sublieme acteurs verwijst Diderot graag naar zijn favoriete acteurs, de Engelse acteur David Garrick en de Franse actrice Mlle. Clairon. Vooral in zijn beschrijving van La Clairon wordt duidelijk hoe de koele en afstandelijke actrice er toch in slaagt om een natuurlijke acteerprestatie uit te bouwen. Door nauwkeurige observatie en studie heeft Clairon een *modèle idéal* gedistilleerd dat ze door zorgvuldige repetitie zo goed mogelijk probeert te benaderen tot ze dit ideale model volledig onder de knie heeft. Dat proces beschrijft Diderot als een ware strijd waarbij de actrice uiteindelijk bezit neemt van dit fantasmagorische *modèle idéal* en het eindeloos kan herhalen zonder hierbij de minste emotie te ervaren, maar wel de diepste emotie te tonen. 'Op dat moment', zo schrijft Diderot, 'is zij dubbel: de kleine Clairon en de grote Agrippina.'<sup>289</sup>

Wat hier gebeurt is dat het besmettingsgevaar van identiteitsverwarring tussen acteren en personage een halt wordt toegeeroepen. Clairon zet immers een perfecte illusie neer van het personage zonder dat personage ook daadwerkelijk te zijn. Hoewel met de scheiding tussen de acteur en zijn personage de crisis in theatraliteit lijkt te zijn bezworen, blijft het nog maar de vraag of dit ook het geval is voor de verhouding tussen het personage dat de acteur vertolkt en de toeschouwer in het theater. Hierop geeft Diderot geen eenduidig antwoord. Met die illusie van grote gevoeligheid lijkt de sublieme acteur op een 'zielloze en schrikwekkende marionet' of op de zo gehate figuur van de hoveling wiens gevoelens achter het sociale masker onpeilbaar blijken en dus blijft hij voor het publiek de vraag tussen schijn en zijn oproepen.<sup>290</sup>

## 6 Theaterarchitectuur

Die verwarring tussen schijn en zijn ten aanzien van het publiek wordt echter mede opgelost doordat ook in de Franse theaterarchitectuur de ruimtelijke verhouding tussen acteur en toeschouwer grondig wordt herdacht. Die nieuwe ruimtelijke structurering berust hier opnieuw op de strategie van scheiding, waarbij illusie en werkelijkheid elkaar wel raken en elkaar zelfs spiegelen, maar nooit in elkaar dreigen over te lopen.<sup>291</sup>

De ruimtelijke condities en gewoontes in het Franse theater van rond 1750 waren ronduit erbarmelijk en geven een heel concreet beeld van hoe theater en werkelijkheid in elkaar overlopen, elkaar infecteren en zo konden leiden tot een theatraliteitscrisis. Vooral het fenomeen van de zogenoemde *petits maîtres* speelt hier een rol en toont aan hoezeer het theater niet alleen een plek was om iets te zien, maar vooral om gezien te worden. Vanaf het midden van de zeventiende eeuw was het de gewoonte dat de Parijse *jeunesse dorée* aan de zijanten op het podium zat en er zich zelf te kijk zette voor het publiek in de zaal (zie ook hoofdstuk 3). Die aanwezigheid van publiek op de scène verstoortte uiteraard grondig de theatrale illusie. Dit is zeker het geval vanaf het einde van de zeventiende en in de eerste helft van de achttiende eeuw, wanneer er soms wel meer

[ 6.4 ] Op de achtergrond van deze gravure ziet men de petits maîtres. Gravure 'La Poésie' in Charles Perrault, *Le Cabinet des Beaux-arts*, Paris, 1693



dan vijftig toeschouwers op het toneel zaten en haast nauwelijks meer plaats lieten aan de acteurs. Het is pas in 1759 dat de Comédie-Française verbiedt dat toeschouwers op de scène plaatsnemen; dit niet toevallig een jaar nadat Rousseau zijn brief en Diderot zijn eerste theateresthetische experimenten publiceerde.

Dit verbod is evenwel geenszins voldoende om de als steeds hinderlijker ervaren vermenging van publiek en acteurs een halt toe te roepen. In feite was de gehele schouwburg verworpen tot een plek waar men minder kwam om iets te zien, dan wel om gezien te worden. Vooral het traditionele jeu de paume-model (hoofdstuk 3) waarop de Franse schouwburgten zich sinds de zeventiende eeuw baseerden, droeg hiertoe bij. In deze lange rechthoekige ruimte die aan het einde van het auditorium was afgebogen, waren de zichtlijnen naar het podium toe abominabel, terwijl die rechthoekige ruimte ook de akoestiek geenszins ten goede kwam. Met die slechte visuele en auditieve condities hoeft het dan ook niet te verwonderen dat de toeschouwers meer aandacht hadden voor elkaar dan voor wat er op het podium gebeurde.

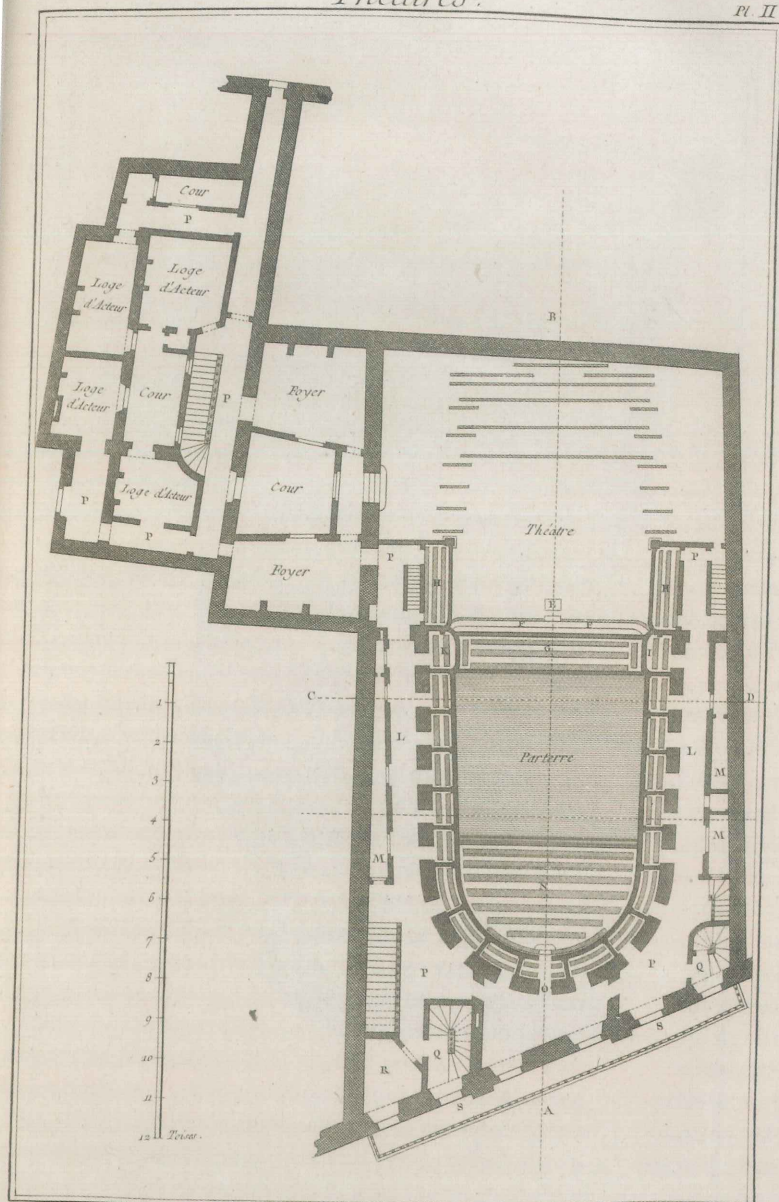
### 6.1 De aandachtige toeschouwer

Om dit probleem op te lossen was het dus zaak om de condities te scheppen waarmee een nieuw soort toeschouwerschap ook ruimtelijk kon gerealiseerd worden. Zoals Pierre Patte stelt, is het een toeschouwerschap waarbij alle aandacht resoluut op het podium moet gericht zijn en niet meer op de toeschouwers onderling.<sup>292</sup> Dit nieuwe toeschouwerschap correspondeert perfect met Diderots conceptie van de verborgen of voyeuristische toeschouwer en was voor de achttiende-eeuwse theaterhervorming noodzakelijk om het theater te rehabiliteren als een burgerlijke zedenschool.

Vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw zullen de grootste Franse architecten zich over dit probleem buigen, niet alleen in theoretische geschriften, maar vanaf de jaren

zeventig ook in concrete realisaties van nieuwe schouwburgten in onder meer Besançon, Bordeaux en Parijs. Al in 1749 reizen Jacques Germain Soufflot, Charles-Nicolas Cochin en Gabriel Dumont naar Italië waar ze gedurende twee jaar eigentijdse en vooral antieke theaters bestuderen als oplossing voor dit Franse probleem. Vooral het halfcirkelvormige antieke theater van Herculaneum bleek hierbij het ideale model te zijn. Niet alleen correspondeerde het volledig met de voorschriften voor theaterbouw zoals Vitruvius die had neergeschreven in zijn vijfde boek van *De Architectura* (zie hoofdstuk 1), maar nog belangrijker was het idee dat het theater in Herculaneum als het natuurlijke en oorspronkelijke model werd gedacht van iedere theatervorm. De halve cirkelvorm van het auditorium van Herculaneum vond volgens Soufflot haar oorsprong in het spontane samenkomen op een heuvel vanwaar men het spektakel gadesloeg. Ook de architect Jean Damun zag de halve cirkelvorm van het auditorium als de meest natuurlijke en meest basale ruimtelijke conditie van het theater. Het ging terug op wat hij 'de straatscène' noemde, waarbij een performer zich tegen een muur opstelde en daar zijn kunsten vertoonde waaromheen zich meteen een halve cirkel van belangstellenden vormde.<sup>293</sup>

Nicolas Ledoux, die een uiterst visionair ontwerp maakte voor het nieuwe theater van Besançon (1778–1784), beroept zijn keuze voor een halfcirkelvormig auditorium op dit argument van de straatscène. Interessant is dat Ledoux in de straatscène niet alleen de oorsprong van theaterarchitectuur ziet, maar dat hij hierin ook de 'natuurlijke' sociale verdeling in het theater herkent. Ledoux schrijft immers dat in de straatscène de sterksten zich automatisch naar voren duwen en dus de betere visuele condities krijgen, terwijl de zwakkeren naar achteren worden gedrongen. Ledoux zal dat argument dan ook gebruiken voor een totale reorganisatie van de toeschouwers in het theaterauditorium van Besançon. Waar voorheen de parterre een veeleer populaire verzamelplaats was voor het lagere volk en waar men nog vaak staande de voorstelling bekeek, wordt die nu vervangen door rijen van



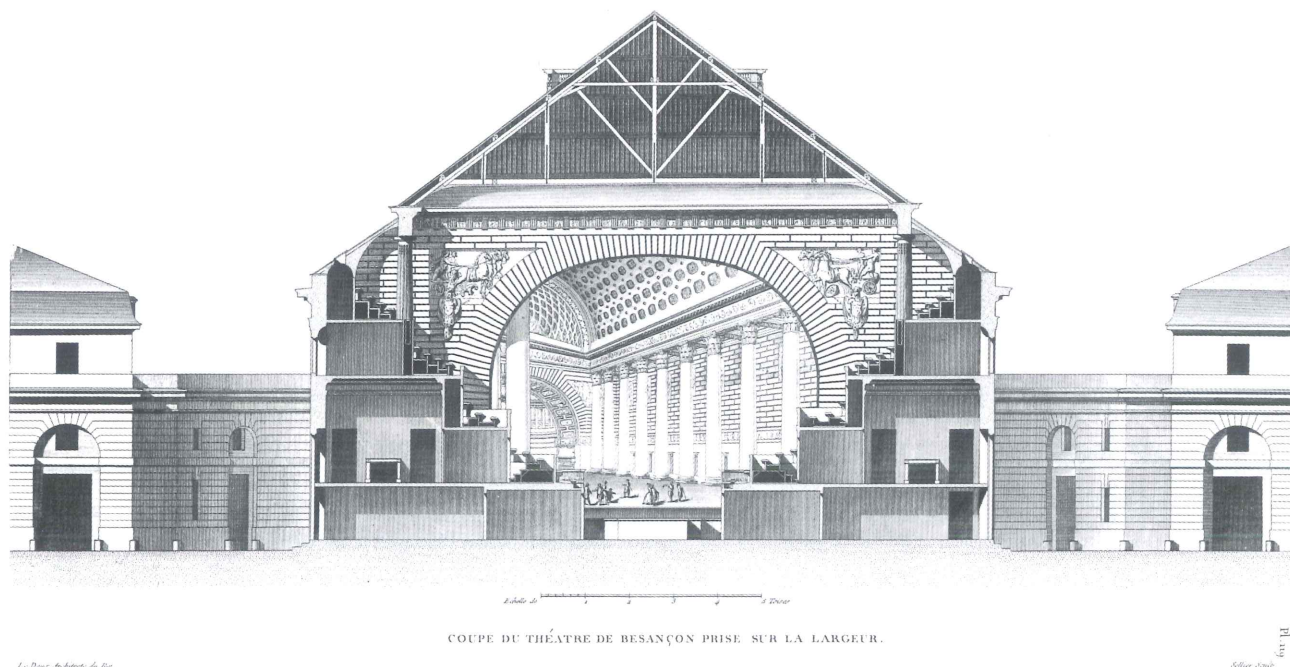
## Salles de Spectacles.

Plan du premier Etage de la Salle de Spectacle de la Comédie Française.

[6.5] Hier ziet men nog het oude jeu de paume-model, dat ondanks alle kritiek nog lang in gebruik blijft. 'Plan du premier étage de la Salle de Spectacle de la Comédie-Française' in *Recueil des Planches sur les Sciences, les Arts libéraux et les Arts mécaniques avec leur explication. Théâtres - Machines des Théâtre*, Paris, 1772, planche II

vaste zitplaatsen voor de rijkere bourgeoisie van Besançon. De populaire plaatsen verhuizen helemaal naar boven in het auditorium, weggestopt achter een zuilengalerij; daarnaast zijn er twee niveaus van balkons voor de hogere klassen. Het verwijderen van de populaire plaatsen uit de parterre naar de 'engelenbak' had een diepgaand disciplinerend effect op het publiek. Doordat het staande volk, vaak roepend, etend en zwetend, nu was vervangen door een zittende bourgeoisie werd de aandacht naar wat er op het podium gebeurde als vanzelf groter.

Niet alleen de reorganisatie van de parterre droeg hiertoe bij. Van even groot belang was het opteren voor open balkons in plaats van gesloten loges op de eerste en tweede galerij. De gesloten loges waar voorheen de aristocratie en de hoge burgerij zaten, waren al vanaf het begin van de achttiende eeuw een doorn in het oog. Montesquieu beschrijft ze als kleine kippenhokken van theatraal gekonkelfoes dat de aandacht van de andere toeschouwers trekt,<sup>294</sup> terwijl Ledoux ze zelf streng afdoet als verdorven boudoirs waar 'liaisons dangereuses' worden gesmeed.<sup>295</sup> Door te opteren voor open



COUPE DU THÉÂTRE DE BESANÇON PRISE SUR LA LARGEUR.

balkons in plaats van gesloten loges, vergrootte Ledoux niet alleen de sociale controle, maar door het wegvallen van de tussenschotten werden ook de zichtlijnen op het podium veel verbeterd. Dit model van een halfcirkelvormig of van een hoefijzervormig auditorium, met vaste zitplaatsen op de parterre en open balkons als een strategie om de aandacht van de toeschouwer te vestigen op wat er op de scène gebeurt, werd ook gevolgd door Victor Louis in zijn prachtige theater in Bordeaux (1773–1780) of in Charles de Wailly's en Marie-Joseph Peyre's ontwerp voor de nieuwe Comédie-Française (nu het Théâtre de l'Odéon) in Parijs (1779–1782).

## 6.2 Spiegelingen

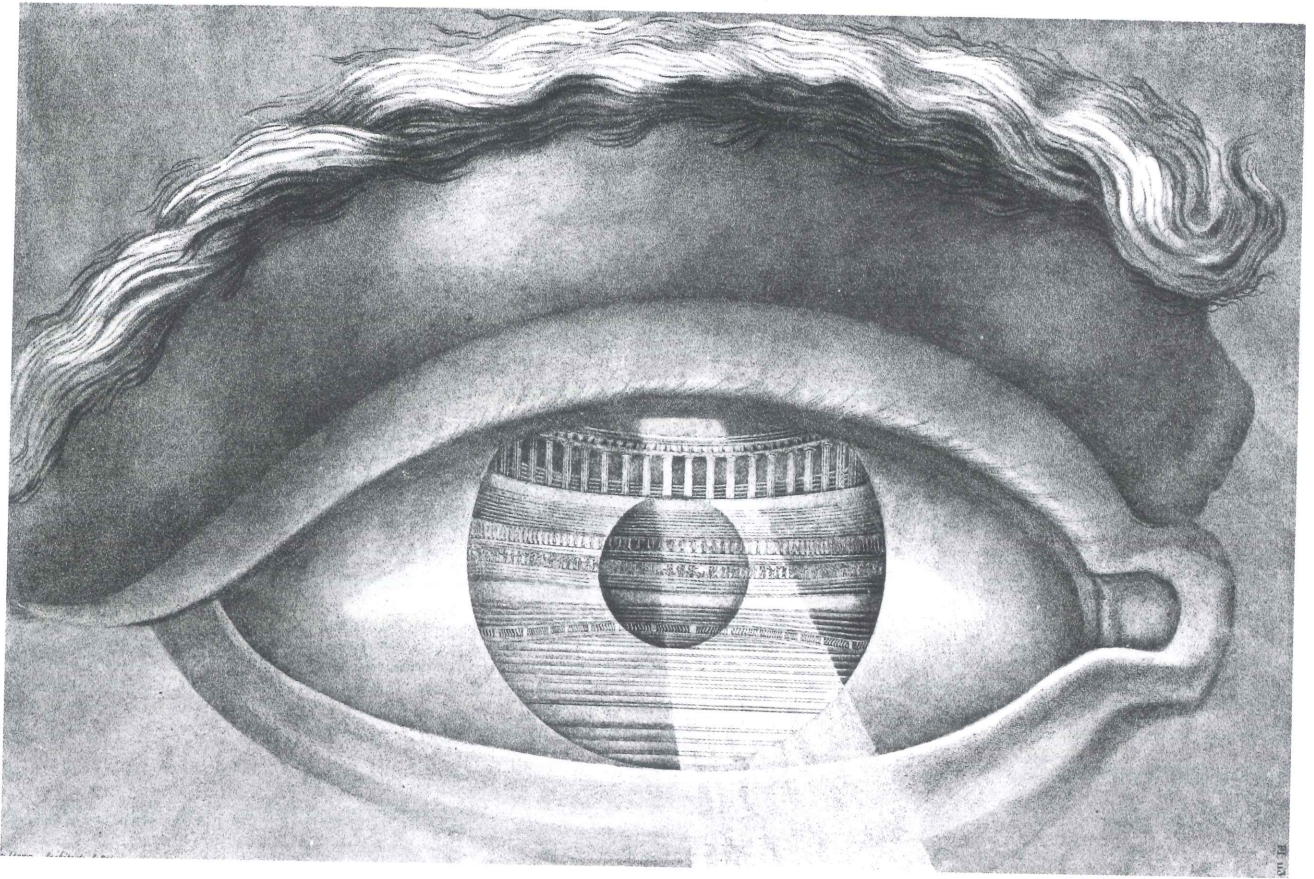
De reorganisatie van het publiek in de schouwburg was wel al een hele stap in het bewerkstelligen van dit aandachtige toeschouwerschap, maar voldoende was het niet. Van even groot belang was een radicalere scheiding aanbrengen tussen het podium en de zaal. Zoals we kunnen zien in de transsectie van het theater van Besançon, lost Ledoux dit op door een zware prosceniumboog van rustica te introduceren, waarbij 'het oog tot rust kan komen' en ten volle kan focussen op wat er op scène gebeurt. Die geaccentueerde prosceniumboog is hier in feite niets anders dan de architecturale vertaling van Diderot's esthetica van het tableau. Ledoux noemt die verzwaarde boog ook zelf een duidelijke en noodzakelijke scheidingslijn tussen publiek en toneel en hij vergelijkt het met het kader rond een schilderij of een venster waardoor men het landschap bekijkt.<sup>296</sup>

Het aandachtige toeschouwerschap dat Ledoux in het theater van Besançon propageert, krijgt misschien wel zijn meest exemplarische uitdrukking in zijn haast onheilspellende *Coup d'œil du Théâtre de Besançon*. De gravure toont

[6.6] 'Coupe du théâtre de Besançon prise sur la largeur' in Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Vol. I, Paris, 1804, planche 119

ons een gigantisch oog waarin het auditorium van het theater van Besançon wordt weerspiegeld. Met het auditorium waarin geen levende ziel te bekennen valt en met de lichtstraal die de kijker van deze gravure lijkt te fixeren, drukt dit beeld een abstracte en utopische visie op het theater uit. Het is een visie die teruggaat op de etymologische oorsprong van zowel theater als toeschouwer. Het Griekse woord *theatron* betekent immers schouwplaats, een plek waar de toeschouwer of *theoros*, het getoonde aanschouwt of beschouwt. Het theater functioneert hier dus als een plek waar het getoonde uiteindelijk moet leiden tot contemplatie en filosofische reflectie of *theoria*.<sup>297</sup> Door in dit beeld terug te grijpen naar die etymologische oorsprong van de woorden theater en toeschouwer, lijkt Ledoux het theater opnieuw de centrale plaats te willen toekennen die het, zo wil men graag geloven, ooit moet hebben gehad in het oude Griekenland.

Hoewel dit beeld in de eerste plaats functioneert als een beeldmetafoor dat een utopische visie op het theater uitdrukt, is dit beeld minder abstract dan men denkt. Wanneer we de *Coup d'œil* over het beeld van de transsectie van het theater in Besançon schuiven, zien we hoezeer de contouren van het ooglid en van de pupil haast perfect corresponderen met de prosceniumboog.<sup>298</sup> Het oog van de toeschouwer lijkt hiermee het eerste kaderingsprincipe te worden dat wordt herhaald in de prosceniumboog en zo de theatrale ervaring lijkt te reduceren tot een puur visuele belevenis of tot een verstilde kijkmachine die erop gericht is de blik vast te klinken aan het getoonde op de scène. En daarmee houdt dit herhalingsmechanisme hier geenszins op! Het scènebeeld dat voor de



[ 6.7 ] 'Coup d'oeil du théâtre de Besançon' in Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Vol. I, Paris, 1804, planche 113

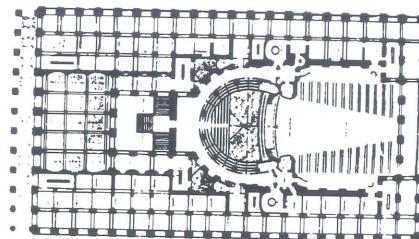
openingsproductie van het theater zou gebruikt zijn, toont ons hier in een *scena per angolo* (zie hoofdstuk 1) of hoekperspectief een grote basilicahal. De Korintische zuilengalerij van de basilica lijkt hier dan ook de Toscaanse zuilengalerij van het auditorium te continueren. Bovendien wordt de basilicahal niet besloten door de vereiste apsis, maar toont ons uiteindelijk niets anders dan de verzwaarde prosceniumboog en het halfcirkelvormige auditorium van het theater van Besançon. Niet alleen Ledoux speelt met die spiegeling van de toeschouwersruimte in de theatrale ruimte. Ook Charles de Wailly en Marie-Joseph Peyre in Parijs en Victor Louis in Bordeaux gebruikten een colonnade in hun auditorium die doorliep in de verzwaarde prosceniumboog en desgewenst kon voortgezet worden in de scenografie.

Op het eerste gezicht lijkt die continuering diametraal tegenover de scheiding tussen publiek en podium te staan zoals de esthetiek van het tableau dit vereiste, en zo opnieuw het gevaar op te roepen van de vermenging van twee werelden. Toch is dit geenszins het geval. In de geritmeerde herhaling van ruimtes blijft er een duidelijke scheiding tussen spelersruimte en publieksruimte. Meer nog, men zou kunnen stellen dat door de herhaling die scheiding wordt geaccentueerd. Het theater functioneert hier dan als een

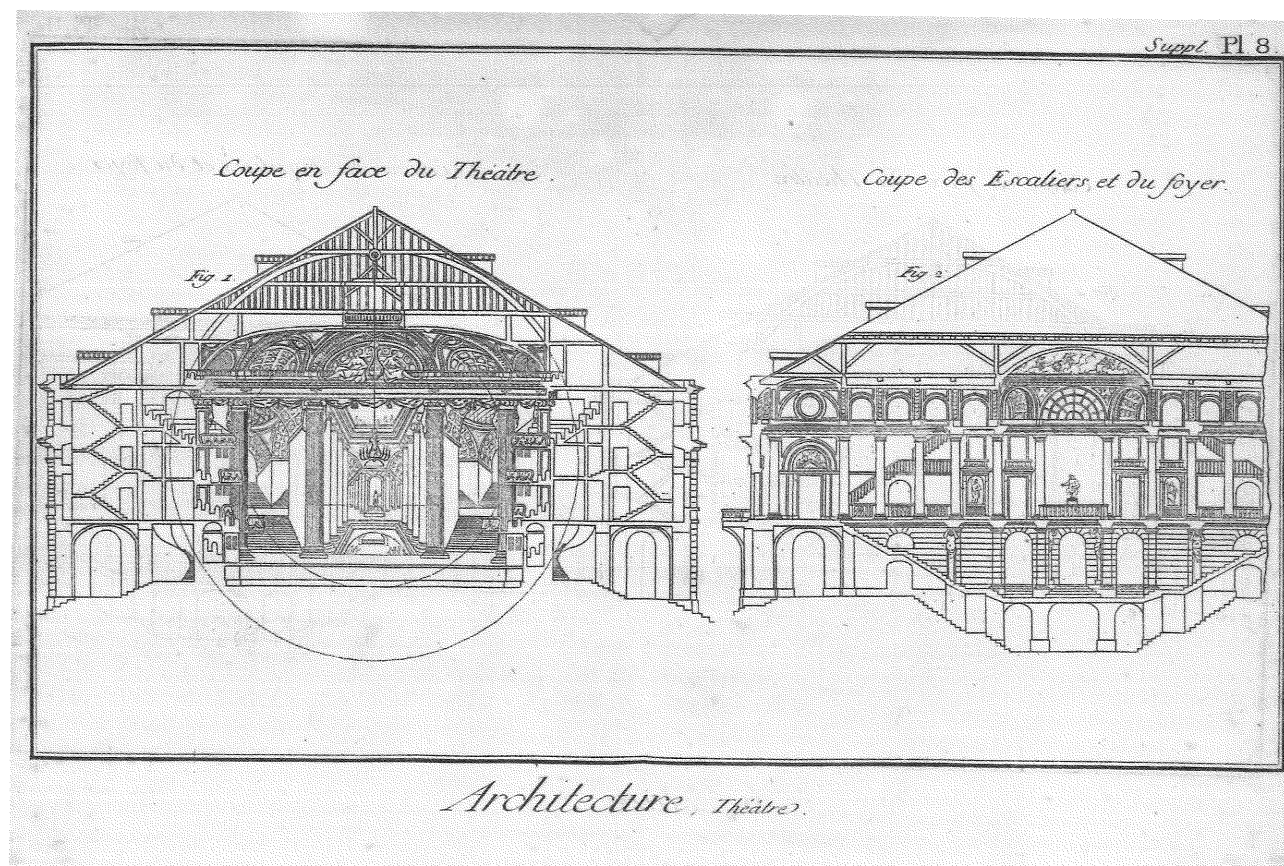
spiegel die de toeschouwer confronteert met een beeld van zichzelf of, anders gesteld, het theater functioneert hier als een projectieruimte die het dilemma uit de voorstelling terugkaatst naar de toeschouwer en waaruit hij dan de noodzakelijke morele lessen kan trekken. Op die manier worden de wereld van het theater en die van de toeschouwer enerzijds duidelijk van elkaar gescheiden en anderzijds ook stevig aan elkaar vastgeklonken.<sup>299</sup>

### 6.3 Transitiezones

Betekent dit nu evenwel dat het theatrale gedrag van het publiek nu definitief ten einde komt en dat het publiek nu enkel nog naar het theater gaat om braaf mee te huilen of te lachen met wat er op de scène gebeurt? Geenszins! Achttiende-eeuwse drama- en theatertheoretici zouden dit misschien wel graag willen, maar theaterarchitecten beseffen maar al te goed hoezeer het theater een mondaine



[ 6.8 ] Victor Louis, Grondplan voor het Theater in Bordeaux, ca. 1775

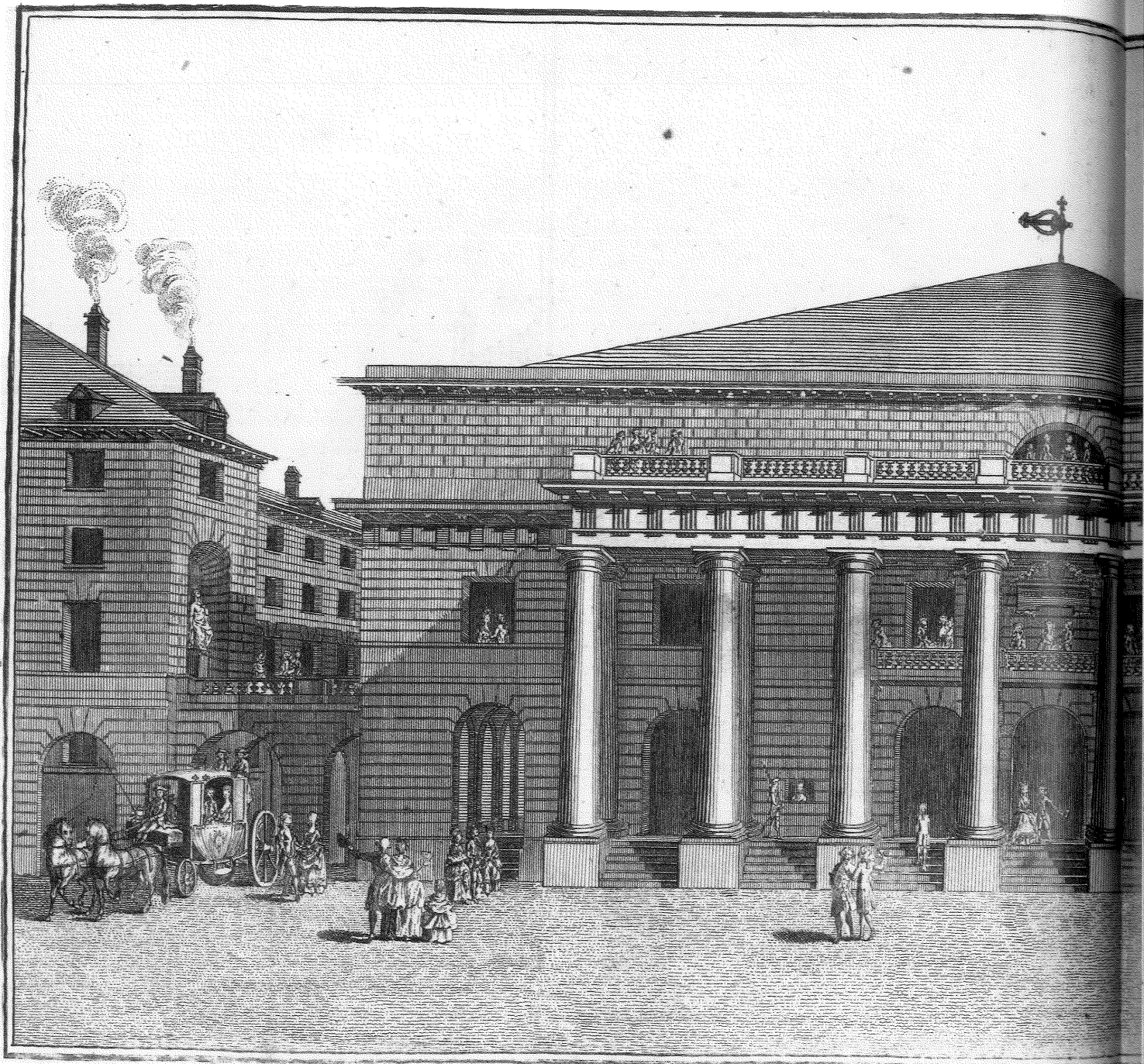


ontmoetingsplaats blijft waar men ook komt om gezien te worden. Om dit dilemma op te lossen, proberen ze de theatraliteit van het publiek wel uit het auditorium te bannen, maar niet uit het theatergebouw zelf. Tot aan het midden van de achttiende eeuw bestaat de schouwburg hoofdzakelijk uit het auditorium en het podium. Toegangswegen zoals trappen en gangen zijn dan tot het uiterste beperkt. Vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw wordt de oppervlakte van het theatergebouw aanzienlijk uitgebreid met vestibules, traphallen en rijk gedecoreerde foyers.

In het nieuwe theater van Bordeaux verdubbelt Victor Louis bijna de omvang van het gebouw en kapselt de zaal als het ware in met een grote vestibule, een uiterst monumentale traphal, brede galerijen rond het auditorium, foyers en zelfs een extra concertzaal op de eerste verdieping. Het model dat Louis hier creëert zal uiterst succesvol worden voor de theaterbouw in de negentiende eeuw. De opeenvolging van gelagruimtes in het theatergebouw vinden we bijvoorbeeld terug in het operagebouw in Gent van Louis Roelandt (1837–1840), terwijl de monumentale traphal een rechtstreekse invloed had op de trappenhal van de Opéra Garnier in Parijs (1861–1875). Met die substantiële uitbreiding geeft Louis het theatergebouw een dramatische sequentie waarbij de opeenvolging van vestibule, traphal en foyers en galerijen een overgang markeert tussen de wereld buiten het theater en de wereld van het theater. In die transitieruimtes mag de bezoeker zelf schitteren vooraleer hij zijn rol weer afstaat aan de acteur op de scène.

[ 6.9 ] 'Théâtre, Nouvelle Salle de Comédie (Odéon): Coupe de la Salle en face du théâtre. Coupe des escaliers' in: *Recueil des Planches pour la nouvelle édition du Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers avec leur explication*, Vol. 3, Lausanne-Berne: 1781, planche 8

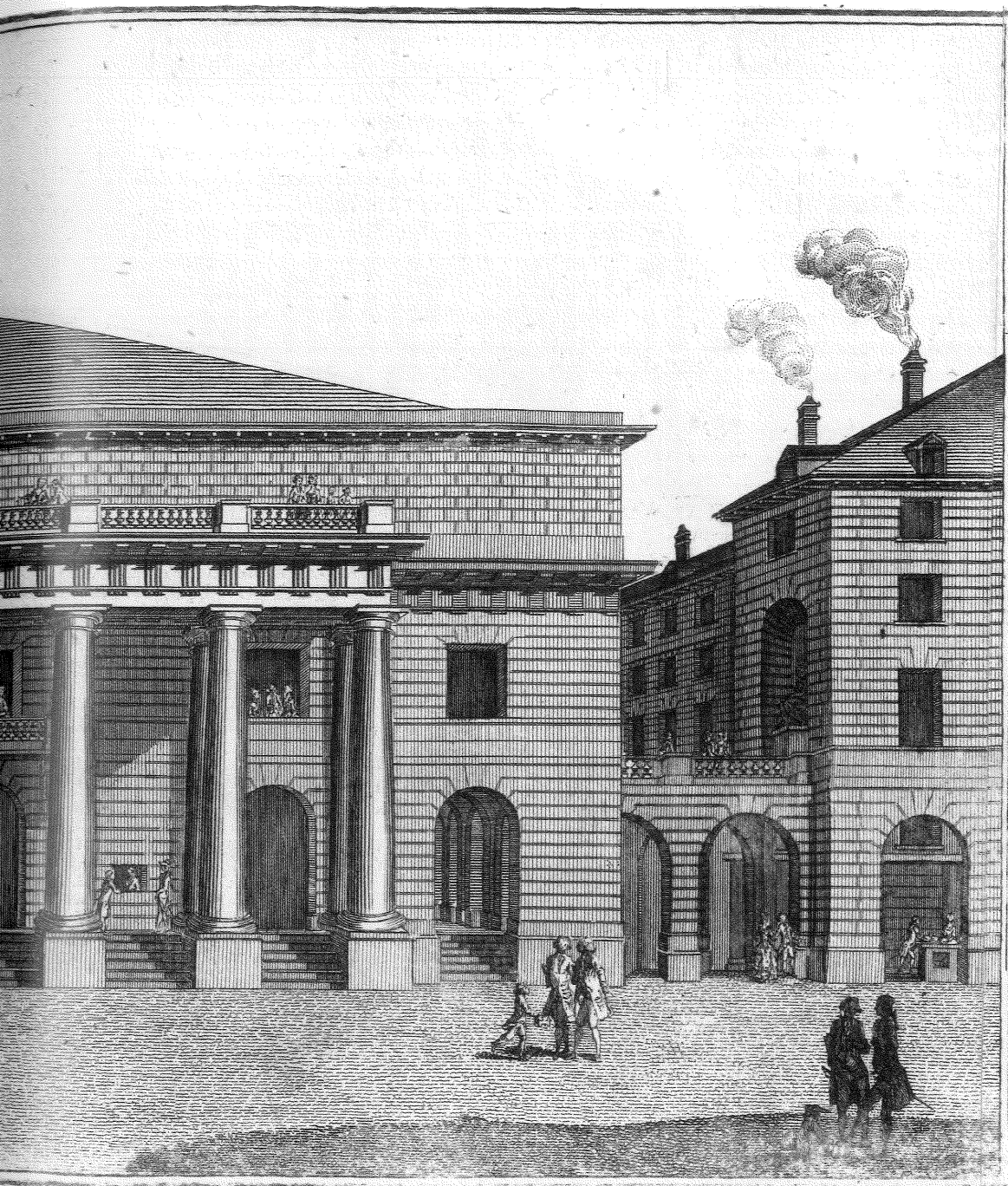
Opnieuw duidt de theatraliteit van de transitieruimtes geenszins op een wanordelijk door elkaar lopen van de wereld van het theater en de werkelijkheid. Het is een verhouding die wordt geregeld vanuit een spiegelende structuur waarin beide werelden gescheiden zijn, maar elkaar toch weerkaatsen. Dat zien we heel duidelijk in de *Coupe en face du théâtre* van de nieuwe Comédie-Française door de Wailly en Peyre. Het scènebeeld herhaalt hier vanuit een ander perspectief de monumentale en ingewikkelde traphal zoals we die in de *Coupe des escaliers et du foyer* herkennen.<sup>300</sup> Die verdubbeling geeft hiermee het signaal dat het verlichtingstheater het publiek een spiegel van herkenning wil voorhouden waaruit het zowel plezier als morele lessen kan trekken en waarbij het theater opnieuw zijn functie van gemeenschapsbindend instituut zou moeten kunnen waarmaken. Die reorganisatie in de theatraliteit van gebouw en publiek beperkt zich overigens ook niet enkel tot het interieur van het gebouw. De buitenkant van het gebouw en de urbane inbedding van het gebouw dragen evenzeer bij tot dit verlichte programma van het theater als publieke zedenschool. Opnieuw spelen hier de procedures van scheiding en verbinding. Doordat in de achttiende eeuw zoveel theaters in vlammen opgingen en hiermee het



brandgevaar in de stad aanzienlijk vergroot werd, besloot men steeds vaker dat theatergebouwen vrijstaand moesten zijn en niet meer ingekapseld mochten worden binnen aangrenzende gebouwen. Maar die afgrenzing van andere gebouwen vergrootte natuurlijk ook meteen de monumentaliteit van het gebouw zelf en gaf meteen aan welke belangrijke symbolische functie het theater zou kunnen en moeten bekleden in de maatschappij. Dit zien we heel duidelijk in de gevel en de inplanting van de nieuwe Comédie-Française die deel uitmaakte van een groter urbaan geheel. Het vrijstaande theater met zijn neopalladiaanse façade en Toscaanse orde was verbonden met de omliggende gebouwen door

twee bogen, terwijl het halfcirkelvormig plein voor het theater, de urbane coherentie en eenheid van dit plan beklemtonen.

Tegelijkertijd zien we ook in dit plan de fascinatie voor de spiegelende functie van het theater. Het halfcirkelvormig plein en de vijf straten die er in waaiers op uitkomen, lijken een citaat te zijn van de vijf straten uit Palladio's vaste scenografie voor het *Teatro Olimpico* en markeren de openbare ruimte als een soort van theater. Maar het halfcirkelvormig plein voor het theater is eveneens een herhaling van het halfcirkelvormig auditorium in het theater en functioneert hier als een soort openluchtauditorium met het theatergebouw als opvoering. Dit plein werd bovendien ook actief omgevormd tot



openluchtbühne. Tijdens de Franse Revolutie voorzag Jacques Louis David samen met de Wailly het plan om het cirkelvormig plein te voorzien van een galerij waaronder en waarop toeschouwers konden plaatsnemen, terwijl een tricolore doek dat het plein overspande bescherming bood tegen de weersomstandigheden. Op dit plein zouden publieke meetings en politieke toespraken worden gehouden die het publiek warm moesten maken voor het revolutionaire elan. Dit plan werd evenwel nooit uitgevoerd. Liever dan dat men het theater letterlijk in de openbare ruimte bracht en er resoluut een politieke functie aan gaf, hield men er veeleer aan om theater en werkelijkheid in een zich spiegelende structuur te plaatsen.

[ 6.10 ] 'Théâtre, Nouvelle Salle de Comédie (Odéon): Elévation perspective de la principale façade' in: *Recueil des Planches pour la nouvelle édition du Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers avec leur explication*, Vol. 3, Lausanne-Berne: 1781, planche 9



## 7 Besluit

178

Hoewel de theater-architecturale hervormingen uit de tweede helft van de achttiende eeuw het theateresthetische model van Diderot mee zullen helpen realiseren en hiermee het theater 'verlossen' van zijn eigen theatraliteit, blijft dit in hoofdzaak een theoretisch model. De theaterpraktijk in de achttiende eeuw was natuurlijk veel rijker en diverser. De invloed van het Frans classicistisch drama uit de zeventiende eeuw blijft bijzonder groot en kent op het einde van de achttiende eeuw nieuwe belangstelling. Ook de meer theatrale en populaire elementen van de kermistheaters en van de commedia dell'arte blijven van belang en vinden hun weg in de boulevard-theaters op het einde van de achttiende eeuw. Daarenboven slaagt men er ook in die nieuwe schouwburgen niet altijd in om dit aandachtig toeschouwersschap vol te houden en blijft de schouwburg en het auditorium ook vaak een plek waar men in de eerste plaats komt om gezien te worden.

Niettemin blijft het hierboven beschreven model uiterst invloedrijk en wordt het op tal van vlakken geperfectioneerd in de negentiende eeuw. Het resulteert in een dominante opvatting van het theater als een illusie van de werkelijkheid

waar de kijker meegezogen wordt in het gerepresenteerde en zich zo laat overweldigen door het theater. Pas met de historische avant-garde op het einde van de negentiende eeuw en vooral in de twintigste eeuw wordt dit burgerlijk illusionistisch theater steeds meer in vraag gesteld. Nieuwe media, zoals de film, lijken veel beter in staat te zijn om die illusie van werkelijkheid te bewerkstelligen, terwijl men zich steeds meer opwindt over de vermeende passiviteit van de toeschouwer in dit theater van de illusie. Bertolt Brecht (zie deel V) breekt zoals bekend de vierde wand open om een meer kritisch bewustzijn bij de kijker te installeren. Antonin Artaud ruilt het theater als verstilde kijkmachine in voor een meer fysiek en ritueel gericht theater en ook de twintigste-eeuwse theater-architecturale experimenten willen een einde maken aan het geijkte kijkkasttoneel. De verbetering waarmee theatervernieuwers zich in de loop van de twintigste eeuw, en vaak ook nu nog, afzetten tegen dit burgerlijk illusionistisch theater, toont ons evenwel ook hoe uitgekend en effectief de oplossingen van Diderot en anderen waren. Tot op vandaag de dag bepalen ze mede de discussie over wat theater zou kunnen of moeten zijn.