



IV

Hippolyte in de *Phèdre* van Racine: de victorie van de bienséance?

4.1 Beknopt overzicht van de structuur van de intrige

Het klassieke Franse theaterstuk bestaat formeel uit vijf akten die gekenmerkt worden door hun symmetrische organische opbouw en hun logische interne samenhang. De *vraisemblance* is (ook) vanuit formeel standpunt een belangrijk criterium: er is één verhaallijn die ondersteund wordt door secundaire gebeurtenissen. Die gebeurtenissen hebben op zich weinig betekenis, maar staan volledig ten dienste van de 'waarschijnlijkheid' van de ene verhaallijn.

Eerste Akte – Hippolyte meldt zijn makker Théràmène al in het eerste vers dat hij wil vertrekken: 'je pars, cher Théràmène'. Hij wil naar eigen zeggen op zoek gaan naar zijn vader die reeds zo lang weg is. Wanneer Théràmène wat dieper graaft, merkt hij dat er andere drijfveren zijn voor Hippolytes vertrek. Eerst denkt hij dat Phèdre de oorzaak is (politieke redenen¹), maar dan bekent Hippolyte: 'je fuis, je l'avoûrai, cette jeune Aricie.' Théràmène doorziet echter deze *Verneinung* en vraagt aan Hippolyte of hij op Aricie verliefd is. Hippolyte ontkent verontwaardigd en verwijst daarbij naar zijn afkomst van de Amazone Antiope en het politieke taboe dat op Aricie rust². Uiteindelijk zegt Théràmène: 'vous aimez, vous brûlez, vous périssez d'un mal que vous dissimulez', waarop Hippolyte nogmaals zijn intentie bekend maakt om te vluchten. In de volgende scène zien we hoe Phèdre gekweld wordt. In een (versterkte) parallelsceène houdt ook zij haar kwelling verborgen en besluit ook zij te vluchten (in de dood). Oenone, haar min, overtuigt haar in leven te blijven om politieke redenen ('vous trahissez enfin vos enfants malheureux') en noemt daarbij de naam Hippolyte als schrikbeeld voor haar kinderen. Dat maakt echter bij Phèdre een heftige reactie los en uiteindelijk bekent ze haar min haar liefde voor Hippolyte. Tenslotte wordt de dood van Thésée gemeld, wat de situatie helemaal verandert: 'votre flamme devient une flamme ordinaire' (Oenone).

¹ Het politiek conflict, de "grande action d'État", is zeer belangrijk in het klassiek Frans theater en zal een rode draad vormen doorheen alle conflicten in dit stuk. Het hier bedoelde conflict is natuurlijk het feit dat Phèdre haar eigen zoon op de troon wil zien als opvolger van Thésée en niet haar stiefzoon Hippolyte.

² Aricie is de zus van de Pallantiden en dat zijn gezworen vijanden van Thésée. Thésée heeft verboden dat hun geslacht zou voortgezet worden en heeft Aricie tot dat doel gevangen gezet.

Tweede Akte – Na het bericht wordt Hippolyte de nieuwe koning van Trézène en als eerste beleidsdaad verleent hij Aricie gratie. Dit besluit wordt eerst aan Aricie verkondigd door Ismene en daarna door Hippolyte zelf. Hijzelf beseft doorheen het gesprek hoezeer hij op Aricie verliefd is: ‘cette âme si superbe est enfin dépendante.’ Als een hoofse prins prijst hij haar ‘charme décevant’ en het geluk van Aricie kan niet op. Hierna volgt, alweer in een geïntensifieerde parallelsceène, de bekentenis van Phèdre aan Hippolyte. Ook zij komt onder voorwendsel van politieke zaken naar Hippolyte – ze komt zogezegd de zaak van haar kinderen bepleiten bij de nieuwe koning. Haar bedoeling is echter duidelijk van een andere aard: ‘j’oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire.’ Ze bekent haar liefde voor Thésée, en Hippolyte begrijpt maar niet dat ze eigenlijk de hele tijd over hem praat. Phèdre wordt steeds boud in haar uitspraken (‘puisqu’il respire en vous’), en tenslotte houdt ze het niet meer: ‘Hé bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur.’ Hippolyte staat perplex en uiteindelijk vraagt Phèdre zélf het zwaard: ‘Au défaut de ton bras prête-moi ton épée. Donne.’ Hierna dringt Hippolyte er nog eens bij Théramène op aan te vluchten.

Derde Akte – Phèdre ziet in dat haar misdaad zich verspreidt, maar ze wijt de weigering van Hippolyte aan het feit dat hij ‘entend parler d’amour pour la première fois.’ Ze zoekt de reden van de afwijzing niet bij haarzelf, maar bij de ‘insensible Hippolyte’. Ze wil hem nog met politieke argumenten (‘les charmes d’un Empire’) overtuigen (‘je mets sous son pouvoir et le fils et la mère’) en staat zelfs op het punt haar min uit te sturen, wanneer de hele toestand omslaat: ‘Thésée est arrivé, Thésée est en ces lieux.’ Dit bericht maakt haar vanzelfsprekend totaal overstuur: ‘Mon époux est vivant, Oenone, c’est assez.’ Ze vreest dat Hippolyte haar zal verraden bij Thésée en dat ze ‘deshonorée’ zal sterven. Oenone brengt haar echter op de weinig nobele gedachte Hippolyte aan te klagen (‘osez l’accuser’). Bij de ontmoeting met Thésée meldt ze hem: ‘vous êtes offensé’, en Thésée vraagt zich terecht af waarom Hippolyte, haar tijdelijke *dominus*, die schanddaad niet gewroken heeft. Hippolyte begrijpt intussen niet dat Phèdre zelf over haar schande begint (‘Veut-elle s’accuser et se perdre elle-même!’) en vermoedt helemaal geen list: ‘Mais l’innocence enfin n’a rien à redouter’.

Vierde Akte – Thésée is overtuigd van de onschuld van zijn vrouw en in de confrontatie met zijn zoon verwenst hij hem. Hij vraagt aan Neptunus om zijn schande te wreken. Hippolyte toont zich echter bijzonder nobel: ‘je devrais faire ici parler la vérité, Seigneur. Mais je supprime un secret qui vous touche.’ – Noblesse oblige. Het enige argument dat hij *à décharge* gebruikt, is zijn verleden en zijn faam. Uiteindelijk vertelt hij de volledige waarheid over zichzelf ‘J’aime, j’aime, il est vrai, malgré votre défense. Aricie à ses lois tient mes vœux asservis.’ De reactie van Thésée is voorspelbaar: ‘Tu l’aimes? Ciel! Mais non, l’artifice est grossier. Tu te feins criminel pour te justifier.’ Theseus maant zijn zoon aan hem niet meer onder de ogen te komen en de jongeling vertrekt. Phèdre voelt wroeging en spoedt zich naar Thésée om genade voor Hippolyte te bepleiten. Thésée meldt haar echter, zonder het te beseffen, de tragische waarheid: ‘sa fureur contre vous se répand en injures; votre bouche, dit-il, est pleine d’impostures; Il soutient qu’Aricie a son coeur, a sa foi, qu’il aime.’ Op dit moment krijgt het drama een fatale “injectie”: Phaedra wordt verteerd door een nietsontziende jaloezie (‘Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi!’) en ze wil hem helemaal niet meer redden (‘Et je me chargerais du soin de le défendre?’). Het ergste voor Phèdre is ongetwijfeld de hoge morele kwaliteit van

de zuivere liefde tussen de twee jonge mensen: 'Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence'. Wat Aricie heeft, is precies h  r droombeeld, h  r illusie: een ongerepte liefde: 'il faut perdre Aricie.' Hierna verdoemt Phèdre Oenone: 'tu m'as perdue (...) monstre ex  crable' en Oenone erkent haar morele verwerpelijk gedrag.

Vijfde Akte – In een dialoog tussen de twee geliefden vraagt Aricie Hippolyte om Thésée toch de ware toedracht te vertellen. Hippolyte wil echter nog altijd niet ('devais-je (...) d'une indigne rougeur couvrir le front d'un père') en vraagt van haar dezelfde zwijgzaamheid. Tegelijkertijd vraagt hij haar om mee in verbanning te gaan. De zeer kuise Aricie twijfelt echter hem te volgen omdat ze nog niet in de echt verbonden zijn. Hij belooft haar echter zo snel mogelijk te trouwen. Vervolgens komt de koning en Aricie tracht hem nog te overtuigen zijn ban op te heffen, hoewel ook zij natuurlijk de waarheid niet vertelt: 'je ne vous puis nier la vérité'. Thésée begint te twijfelen: 'et que cache un discours commencé tant de fois, interrompu toujours?'. Wanneer hij Oenone nog eens wil ondervragen, blijkt die zich van het leven benomen te hebben. Hij wil de banvloek nog opheffen, maar Théramène komt al binnen met de doodsmare. In 'le récit de Théramène' wordt de doodstrijd van Hippolyte geschetst en Thésée is ontroostbaar. Op dat moment komt Phèdre, die reeds op voorhand een vergif heeft genomen, bij haar echtgenoot en vertelt hem de ware toedracht: 'c'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux osai jeter un oeil profane, incestueux.' Na de hele bekentenis sterft ze en Thésée neemt Aricie aan als zijn dochter ter nagedachtenis aan zijn overleden zoon.

4.2 Socio-culturele context: de analyse van Racine

4.2.1 Racine observator

Met Racine (1639-1699) bevinden we ons in het hart van het Franse keizerrijk. Lodewijk XIV (1638-1715) zou Frankrijk groot maken, zowel op militair als op cultureel gebied. Dankzij zijn veldheren en een schare krachtadige medewerkers, zoals 'minister' Colbert (financiën), wist de keizer snel het hele staatsbestel aan zijn persoon te binden. Figuren als Mazarin en Lebrun, respectievelijk 'eerste minister' en 'minister van cultuur', zouden een belangrijk aandeel hebben in deze verovering van de absolute macht die de grenzen van de politiek ver oversteeg. Bij de dood van zijn rechterhand Mazarin (1661) nam de zonnekoning de touwtjes volledig zelf in handen.

Samen met Colbert voerde hij van dan af een vernieuwde cultuurpolitiek: voortaan zou een officieel staatsmecenaat de kunsten steunen, ter vervanging van het aloude maar wispelturig favoritisme van de rijken. Zo kwam men tot de installatie een *Manufacture royale* die tot hoofddoel had artistiek bij te dragen tot de glorie van de Staat. Deze hele culturele beweging was eigenlijk een logische gevolg van het proces dat Richelieu enkele decennia eerder in gang had gezet met de creatie van de *Académie Française* (1634). Hiermee had hij immers de eerste stap gezet in de richting van een geinstitutioniseerd cultureel leven. Het hoeft geen betoog dat een dergelijke krachtige en centralistische beweging ervoor zorgde dat artistieke tegenbewegingen in Frankrijk marginaal bleven. Waar in de 17^{de} eeuw Engeland en

Spanje gedomineerd werden door de barok, bleef in Frankrijk het classicisme de ganse eeuw door het geldende paradigma, om tenslotte heel Europa 'aan te steken'. Naar de eeuwwende toe zou het Classicisme ook in Engeland en Spanje de bovenhand halen op de meer persoonlijke kunstuitingen. De eenvormigheid van dit 'cultureel imperialisme' zorgde uiteindelijk in Frankrijk voor zoveel wrevel, dat naar het einde van de regeerperiode van de zonnekoning een polarisatie zou ontstaan binnen de artistieke wereld, een strijd die de geschiedenis zou ingaan als *La querelle des anciens et des modernes* (1687). Deze contestatie van de zo typerende uniformiteit zou meteen ook het einde inluiden van *l'âge classique*.

Op literair gebied heeft de periode slechts één relevant genre nagelaten: het drama. Corneille (1606-1684), Racine (1639-1699) en Molière (1622-1673) zijn er de grootste exponenten van. Het klassieke Franse drama ademt de sfeer van het Hof. De redenen daarvan liggen voor de hand: tegenover het kosteloze onderhoud dat de koning bood moesten de begunstigde artiesten werk stellen dat het publiek – *de facto* de hofhouding van de koning – behaagde. Hoe kon dat beter dan door de wereld van de edelen zelf in de stukken te integreren, door hun *bienséance* tot een hoeksteen van het theater te maken? Het was dus vooral zaak voor de artiest om voeling te houden met zijn publiek en zo zijn positie veilig te stellen.

Naast het hierboven besproken artistiek conflict, *la querelle*, zou ook nog een andere wig in de Franse samenleving gedreven worden naarmate men de geest van 1660 – het virulente hoogtepunt van het classicisme – verder achter zich liet. Frankrijk werd verdeeld door een strijd om het ware geloof. De pragmatische katholieken verzetten zich, onder leiding van de Jezuïeten, heftig tegen de fatalistische jansenisten. Men herinnert zich hoe Lodewijk XIV zelf tenslotte, met de vernietiging van de jansenistische abdij van Port-Royal (1709), de slogan *un roi, un peuple, une foi* in de praktijk omzette en resoluut de kaart van het (gallicaans) katholicisme trok. Rond de tijd dat *Phèdre* verscheen (1677), was het pleit eigenlijk reeds beslecht. Frankrijk had officieel gekozen voor het katholicisme, maar de morele overwinning was voor de strenge jansenisten:

'L'officielle condamnation du jansénisme ne pouvait empêcher le triomphe, au moins dans les âmes, des tragiques inquiétudes qu'il professait. L'heure de Racine avait sonné³'

De garderobes werden soberder, de vrouwen verloren hun wulpsheid en het theater raakte uit de mode. Het nieuwe Frankrijk kon niet meer leven met de grootse dromen en de aristocratisch idealen van aardse grootheid die de vorige generatie zo hartstochtelijk in de praktijk had gebracht. Van nu af waren heldendom en heiligheid strikt gescheiden materie. BENICHOU vatte de nieuwe geest kernachtig in de term 'la démolition du héros⁴'.

'Après *Phèdre*, le XVII^e siècle ne produira plus que des œuvres de moralistes, de mémorialistes, de théologiens, de sermonnaires (...)⁵'

³ J. Morel, *La tragédie*, Paris, 1966 in : Puzin (1984 :11)

⁴ P. Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris, 1948, p. 97–sqq.

⁵ Maulnier (1967:17)

De dichter Racine, die met Phèdre voor het laatst had geprobeerd een compromis tot stand te brengen om het drama een plaats te geven in de nieuwe tijdgeest, zag in dat hij streed voor een verloren zaak en conformeerde zich aan de eisen die de nieuwe situatie hem stelde: hij ruilde zijn maîtresses voor een zeker huwelijk, werd benoemd tot officieel historiograaf van de koning (1677) en trok zich terug in de veilige waarheid van het geloof.

4.2.2 Eigenheid van de tragedies van Racine

Om een zinvolle interpretatie van de Phèdre mogelijk te maken, zullen wij eerst in een korte descriptieve inleiding de context van het stuk schetsen aan de hand van drie thema's: het dramatisch genre, de godsdienst en tenslotte het hof.

4.2.2.1 De Franse klassieke tragedie

- voorgeschiedenis

Het Franse theater vindt zijn oorsprong in de geestelijke sfeer: 'notre ancien théâtre est sorti de l'église'⁶. In wezen is het hele middeleeuwse theater – liturgische drama's, mirakelspelen... – ondramatisch omdat de christelijke boodschap in de kern eenduidig is en geen dualisme verdraagt. God wint altijd

'denn dramatische Auseinandersetzungen zwischen göttlichen und teuflischen Mächten nicht stattfinden.'⁷

In 1552 verscheen de eerste echte tragedie in Frankrijk, de Cléopâtre captive van JODELLE. Vanaf dat moment zou in Frankrijk onder invloed van de humanisten een beweging ontstaan die het antieke theater weer nieuw leven wou inblazen. Tot in de 17^{de} eeuw zou men een niet aflatende interesse vertonen voor het drama van Seneca: Frankrijk is naast Italië het enige land waar de klassieke tragedie in de ware zin 'heimisch' wordt⁸. Een citaat van de grote humanist SCALIGER bewijst nog het best de status die Seneca in die periode werd toegekend in Frankrijk:

'Seneca (...) quem nullo Graecorum maiestate inferiorem existimo cultu vero ac nitore Euripide maiorem. Inventiones sane illorum sunt: at maiestas carminis, sonus, spiritus ipsius.'⁹

Toch is dit niet de periode van de innovaties: in de praktijk waren de meeste drama's collegestukken die *imitatio* eerder dan *aemulatio* als principe namen en bijgevolg droegen ze niets nieuws of zelfstandigs in zich. In het begin van de 17^{de} eeuw dan was er een barokke tendens in de richting van het frivolere theater, met de populaire tragikomedie. Romaneske personages en intriges, gecompliceerde plots en een

⁶ Cohen, Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance, 1956, 46

⁷ Vossler, Die Antike und die Bühnendichtung der Romanen, in: Die romanische Welt, München, 1965, 60

⁸ Wanke (1978:174)

⁹ J.C. Scaliger, Julii Caesaris Scaligeri poetices libri septem, VI, 773, 1607 in: Wanke (1978:177). Hierbij moet toch opgemerkt dat een meer prozaïsche verklaring van deze grote lof die Seneca te beurt viel ongetwijfeld moet gezocht worden in het feit dat de kennis van het Grieks *in illo tempore* gewoon niet toereikend was.

happy end maakten dat de fantasie hier de overhand kreeg. Beide genres zouden weldra opgaan in het classicisme. De eerste die erin slaagde het klassieke drama werkelijk te vernieuwen was CORNEILLE. Met hem bereikte de receptiegeschiedenis van Seneca in Frankrijk haar hoogtepunt. Tweemaal putte hij uit Seneca voor zijn stof: voor zijn eerste tragedie – Médée (1635) – en voor zijn Oedipe (1659).

- de klassieke drie-eenheid : action, noblesse, intèriorité¹⁰

Met de herontdekking van de klassieke bronnen en de klassieke poëtica werd het klassiek Frans theater ontwikkeld. Op basis van die impliciete en expliciete poëtica van de Oudheid werd een normatief kader geschapen waarbinnen de nieuwe tragedie zou opereren. (1) De externe structuur van de tragedie weerspiegelde vooral de bekommernis om evenwicht en harmonie: vijf even lange akten die coherent en helder op elkaar aansluiten en een organisch geheel vormen. Geen scène te veel, geen scène te weinig. (2) De interne structuur was al evenzeer aan dit streven naar evenwicht onderworpen: er moest een duidelijke dramatische progressie waarneembaar zijn die als het ware in een mooie curve de expositio met de ontknoping verbond, met als hoogtepunt de 'noëud' – het samenkomen van alle verhaallijnen in één dramatisch moment. De handeling mocht geen dode momenten kennen en moest een harmonieuze aaneenschakeling zijn van noodzakelijke scènes: harmonie werd o.m. geconcretiseerd door het begrip van de *vraisemblance*: een handeling moest in de context 'waarschijnlijk' zijn om de psychologische band tussen actie en toeschouwer niet te schaden. Een beroemde tijdgenoot, LA BRUYÈRE, omschreef een goed drama als volgt:

'il vous serre le cœur dès son commencement, vous laisse à peine dans tout son progrès la liberté de respirer et le temps de vous remettre, ou s'il vous donne quelque relâche, c'est pour vous replonger dans de nouveaux abîmes et de nouvelles alarmes. Il vous conduit à la terreur par la pitié, ou réciproquement à la pitié par le terrible, vous mène par les larmes, par les sanglots, par l'incertitude, par l'espérance, par la crainte, par les surprises et par l'horreur jusqu'à la catastrophe.¹¹

Harmonie vond men tenslotte ook in de *aristotelische regel van de drie eenheden*, nl. van plaats, tijd en handeling. Zo kon een klassiek drama slechts de handeling van maximum één etmaal behelzen en moest één duidelijke hoofdgebeurtenis het drama overheersen. Corneille hield zich nog niet zo strikt aan deze regel, maar bij Racine is dit een echt basisprincipe geworden. Voor hem is de regel ook geen belemmering, maar draagt die zelfs bij tot de kracht van het stuk. Racine is immers net bijzonder gefascineerd is door het precieze moment van het tragische besef. Zo bijvoorbeeld in Phèdre lezen we bij de eerste ontmoeting met Phèdre: 'Soleil, je viens te voir pour la dernière fois' (I,3). Ook in Racines andere tragedies ontspint het stuk zich vaak na zo een erkenning van de eigen tragiek¹².

¹⁰ Truchet, La Tragédie classique en France, Paris, 1975.

¹¹ La Bruyère, Les Caractères, I, 51 (1688) in : Puzin (1984 :25)

¹² Goldmann (1956:351)

Naast deze eisen wat betreft de *action*, zijn er ook eisen die in verband staan met de *noblesse*, beter bekend onder de naam *bienséance*. De representatie van het werkelijke leven werd 'gecorrigeerd' door de welvoeglijkheid: zo spreken de tragische personages elkaar zelfs op het meest conflictueuze moment aan met 'Prince' of 'Madame'... Deze haast hiëratische stileringswijze zorgt voor een soort tragisch 'ceremonieel' waarin de 'esthétique de l'imitation' bijgesteld wordt door een 'esthétique des belles idées' (TRUCHET). Naast deze "sociale bienséance" – die slechts betrekking heeft op de uiterlijkheden en de omgangsvormen – is er ook een dieper gaande "psychologische bienséance" waarneembaar. Men moet er maar de *préface* [bijlage II] op nalezen om dit te merken. Zo worden bepaalde karaktertrekken van Phèdre en Hippolyte verzacht. Met betrekking tot het personage dat ons hier interesseert, lezen we bijvoorbeeld in de *préface*:

'Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d'avoir en effet violé sa belle-mère: vim corpus tulit. Mais il n'est ici accusé que d'en avoir eu le dessein. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs.'

De wreedheid van het menselijk bestaan wordt in het klassieke Franse drama niet 'gematerialiseerd', maar kan enkel in een geestelijk conflict aan een exquis publiek gepresenteerd worden. De artificiële stijl en het bijwijlen pompeuze karakter die hieruit volgen dragen krachtig bij tot een 'pöetische fictie' – zoveel is zeker –, maar ze hebben niet per definitie een negatieve invloed op de psychologische diepgang van het drama, zoals men zou kunnen denken. Stijl en psychologische kracht moet men in deze context als twee aparte gegevens beschouwen – we hebben hier immers niet te doen met een geaffecteerd maniërisme.

Hiermee zijn we eigenlijk aanbeland bij een derde kenmerk van het klassieke Franse theater: de *intériorité*. Racine wordt, meer nog dan Corneille, geroemd omwille van de psychologische diepgang van zijn karakters: de *grande action d'État* op zich stond bij Racine niet centraal, als wel de gevoelens van zijn personages bij het besef dat hun persoonlijk leed niet geïsoleerd bleef en door hun positie ook gevolgen had voor hun gemeenschap. Om dit toe te passen op de *Phèdre*: het stuk begint eigenlijk met de weigering van Phèdre om haar eigen tragedie te voltrekken: ze wil sterven. Door verwickelingen blijft ze toch leven en haar tragedie deint uit – andere personages krijgen er kennis van, er zijn politieke complicaties, enz. Wat Racine hierbij het meest interesseert, zijn de psychologische reacties van Phèdre op al deze veranderingen, en men stelt dan ook vaak dat er buiten het innerlijke conflict in het hoofdpersonage niets in het drama relevant is, als men het los van dat conflict beschouwt.

Ook een ander aspect van die *intériorité* verdient de aandacht. Niet alleen zijn de handelingen van de andere personages – op zich beschouwd dus – irrelevant, maar ook wat ze zeggen behoort tot *een andere wereld* dan die van het innerlijke conflict. Waar Phèdre formeel in dialoog is, heeft men het gevoel dat er eerder een *monologue intérieur* dan een ware dialoog plaatsgrijpt: er wordt op twee niveau's gepraat. Phèdre is zodanig op zichzelf geconcentreerd, dat een dialoog met de wereld zinloos wordt: 'le langage se décharge de son efficacité humaine'¹³. Bij de

¹³ Maulnier (1967:42)

interpretatie zullen we zeker terugkomen op dit aspect dat zich laat vatten in de vraag:

'Le poète lui-même ressentirait-il secrètement cette métamorphose par laquelle *son langage poétique gagne une liberté nouvelle* à l'égard des fonctions proprement dramatiques qu'il reste chargé d'assumer?'¹⁴ [mijn cursivering]

4.2.2.2 Godsdienst

'Periit libertas abstinendi a peccato'

Wanneer we Racines werk in het kader van de godsdienst beschouwen, begeven we ons in een fascinerende wereld. Laten we beginnen bij het makkelijkst interpreteerbaar deel van het metafysisch diptiek.

- de klassieke godsdienst in het werk van Racine

Men zegt dat Racine voor zijn 'silence' – zijn twaalfjarig stilzwijgen na het schrijven van *Phèdre* – *profane drama's* schreef. Het zijn drama's met vaak een klassieke inslag, waarin de christelijke God formeel geen rol heeft. Die drama's worden dan in oppositie geplaatst met de twee bijbelse tragedies die hij na de 'silence' schreef, nl. *Esther* en *Athalie*. Als laatste profaan drama heeft *Phèdre* natuurlijk een bevoorrechte rol, wat ook door Racine zelf wordt erkend in zijn *préface* tot het stuk:

'Au reste, je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies.'

De publicaties over Racines volledige toneelwerk zijn in deze eensluidend : *Phèdre* is een testament dat geschreven werd op de vooravond van het conflict dat Racine twaalf jaar deed zwijgen. Een tragedie ook die de wending aankondigt die zich later nog zou materialiseren in de twee bijbelse 'nakomertjes'. Vele auteurs hebben erop gewezen dat voor *Phèdre* een nuance dient aangebracht te worden en dat het stuk niet zonder meer als 'profaan' kan bestempeld worden. Zo MAULNIER:

'La dernière tragédie profane de Racine ne peut être appelée profane que du point de vue chrétien. Il n'est pas un des personnages qui n'y ait quelque filiation ou quelque vocation sacrée.'¹⁵

Het is inderdaad zo dat in geen enkele andere 'profane' tragedie het metafysische zo nadrukkelijk aanwezig is. Dat is niet alleen zo door het hierboven aangehaalde aspect, maar ook door de finale overwinning van de metafysische kracht. Het is 'le ciel' die tenslotte Hippolytus zal vernietigen, alsof er op het cruciale moment een 'undifferentiated solidarity of arbitrary Omnipotence'¹⁶ heerst – een kracht die de individuele goden uit het klassieke pantheon overstijgt en ons eerder doet denken aan de Almachtige uit het christendom. Dat Racine bereid was om aldus zelfs de

¹⁴ Maulnier (1967:43)

¹⁵ Maulnier (1967:97)

¹⁶ Gérard (1993:121)

vraisemblance uit de dagen, bewijst alleen maar hoe sterk die gedachte hem bezighield:

'Aucune des tragédies antérieures n'a été aussi bien préparée à ce dernier changement de plan, à cette subite expansion dans la dimension impénétrable de l'univers.¹⁷

Binnen het pantheon is echter een duidelijke differentiatie aan te brengen: er is niet één *deus absconditus*¹⁸. Venus, de Zon, Neptunus en Minos vormen geen goddelijk amalgaam! Venus enerzijds belichaamt eigenlijk de lage impulsen van Phèdre zelf en kan zo gezien worden als het symbool van de verwerpelijke menselijke natuur wanneer God de mens zijn gratie ontzegt. De Zon en Minos daarentegen treden naar voren als de bewakers van de hoge ethische waarden die Phèdre wil nastreven. De rol van de straffende Neptunus is minder uitgesproken, maar neigt vanzelfsprekend naar de kant van de bewakers van de goede orde.

De functie van de Zon in Phèdre zal ons in staat stellen als vanzelf de overgang te maken naar de christelijke godsdienst. In Phèdre immers zorgt de voortdurende gelijkschakeling van Zon en God ervoor dat in de geest van de christelijke toeschouwer die twee één worden. Sinds EIGELDINGERS studie, La Mythologie solaire dans l'œuvre de Racine¹⁹ (1969), is duidelijk hoe consistent de *solaire* metaforiek dat effect bewerkstelligt:

'To a Christian audience the phantasmatic sun-god is an adequate metaphor for the all-seeing deity from whose infallible judgment none can escape.²⁰

Kon Racine een betere mythe hebben uitgekozen om zijn gevoel van het steeds aanwezige *oeil de Dieu* mee te illustreren? Wellicht niet: Phèdre heeft zowel de Zon als Minos als voorouder – *pater noster* – en is als dusdanig voorbestemd om te leven met een immens besef van de vaderlijke (goddelijke) autoriteit:

'It seems as if Racine had anticipated Freud's claim, in his enquiry about the origins of the super-ego, that 'Religion, morality, and a social sense – the chief elements in the higher side of man – were (...) acquired *phylogenetically out of the father-complex*' (XIX,37).²¹ [mijn cursivering]

- de christelijke godsdienst

'Vere tu es Deus Absconditus.²²

Als men de centrale gedachte uit Phèdre moet destilleren, dan komt men bij een jansenistisch schema uit. DEDEYAN stelt dat de belangrijkste metafysische rol in Phèdre die van de 'présence divine'²³ is en dat Racine de antieke fataliteit

¹⁷ Maulnier (1967:97)

¹⁸ i.e. de 'Dieu caché' van Goldmann

¹⁹ M. Eigeldinger, La Mythologie solaire dans l'œuvre de Racine, Geneva, 1969

²⁰ Gérard (1993:117)

²¹ Gérard (1993:118)

²² Goldmann (1956 :45)

²³ Dedeyan (1965:203)

geassimileerd heeft met het jansenistisch determinisme. Uit de wijze waarop Phèdre praat over haar eigen misdaad blijkt duidelijk dat ze die meer ziet als een straf van de goden dan als een actie uit vrije wil. Men moet van slechte wil zijn om hierin niet het jansenistisch *perit libertas* te herkennen.

Uit het voorgaande moge duidelijk zijn dat het hele antieke goddelijke kader in Phèdre het vruchtbaarst in christelijke zin gelezen wordt. GÉRARD (1993), die een grondige analyse maakte van 'le sacré' in Phèdre, stelt terecht dat de goden 'symbolised experiences pertaining to the Christian world-view'. Hij treedt met deze stelling GOLDMANN bij, die in zijn briljante werk Le Dieu Caché (1956) deze these voor het eerst grondig uitwerkte en het pantheon ziet als 'a metaphor for the stern deity of radical Christian theology in its French form, Jansenism'²⁴.

Op dat Jansenisme moeten we hier dieper ingaan. Het christendom heeft reeds van het begin af een oppositie gekend tussen zij die de gratie Gods volledig bij God plaatsen en zij die menen dat de vrije wil in staat is een keuze te maken voor het goede en zo de gratie te verzekeren. Men herinnert zich de intellectuele strijd tussen de kerkvaders Pelagius en Augustinus (4^{de} eeuw) in dit kader. Augustinus, die 'getekend' was door zijn manicheïstisch verleden, zag de mens als een veroemd wezen. De erfzonde woog dermate zwaar op de mens, dat redding door de zwakke menselijke wil onmogelijk was na Eden: men moest zich van dan af als mens verlaten op de goddelijke Gratie die slechts enkelen te beurt zou vallen in het hiernamaals. De grote meerderheid zou branden in de hel en de 'happy few' – die Gods gratie al evenmin *verdienden* als hun minder gelukkige broeders – zouden de hemel bevolken. Daartegenover stond Pelagius die de welwillendheid van de God als uitgangspunt nam en stelde dat de mens, als hij *kiest* voor het goede, de redding kan verdienen.

Augustinus zou het pleit winnen en zijn leer zou dogmatisch worden²⁵, maar de pragmatische stroming zou door de eeuwen heen blijven doorwerken: voor de gewone gelovige moest een soort 'compromiswaarheid' in het leven geroepen worden. Zo kon men van zonden ontlast worden door het biechtsacrament; zo ook ontstond later de *casuïstiek* – of de laksheid – van de Jezuïeten, ongetwijfeld de katholieke kampioenen van de gratie. Ook het strengere christendom echter bleef steeds een virulente stroming, zowel binnen als buiten de katholieke kerk. Zo was de aanleiding van het westers schisma precies in die context te situeren: Luther en Calvijn fulmineerden precies tegen de verderfelijke koehandel met de goddelijke gratie, o.m. door de aflatenpraktijk, die toen in de Roomse Kerk bestond. Maar ook binnen de katholieke Kerk ontstonden strekkingen als piëtisten, puriteinen en jansenisten die de goddelijke gratie beschouwden als bij uitstek bovenmenselijk. Het is dus in deze context dat de actie van de bisschop van Ieper, Cornelius Jansen (1585-1638), moet gezien worden. Al gauw haalde hij zich de Jezuïeten op de hals, en zijn geschriften werden veroordeeld door de theologen van de Sorbonne en door de paus. Echter, het cisterciënzerklooster van Port-Royal bleek een vruchtbare bodem voor zijn Augustinische leer van verinnerlijking, predestinatie en gratie.

²⁴ Gérard (1993:109)

²⁵ Hier vertolken we de *communis opinio*. Voor een analyse van dit conflict en een uitgebreide bibliografie zij verwezen naar de uitstekende licentiecursus Augustinus van H. de Ley.

Zowel Pascal als Racine waren nauw verbonden met dat klooster. Racine zelf volgde er vanaf zijn zestiende drie jaar onderwijs bij de *Messieurs de Port-Royal*, leraars die hem zijn stevige klassieke opleiding en zijn bekommernis om een verdiept geloof meegaven. Als beginnend dramatist brak hij echter noodgedwongen met Port-Royal omdat zijn meesters elke vorm van drama veroordeelden. Wel werd hij zijn hele leven lang geplaagd door een soort schuldbesef: steeds zou hij zich verplicht voelen zijn profaan werk te verdedigen tegenover hen en uiteindelijk zou hij verzaken en zich aan het religieuze drama wijden.

- *Phèdre* als moreel-godsdienstig statement

‘Because he was a true Poet and of the Devil’s party without knowing it.’²⁶

Phèdre is in die context een sleutelwerk. Zoals reeds opgemerkt, werd Phèdre geschreven op de vooravond van de ‘silence’. Wat dadelijk opvalt bij dit werk is de discrepantie tussen de expliciete en de impliciete poëtica: wat Racine in zijn (naderhand geschreven) *préface* beweert, is duidelijk in tegenspraak met wat we leren uit het stuk zelf! Dit contrast tussen woord en daad zal een indicatie blijken van het conflict dat Racine in zichzelf ervoer en dat hem tenslotte deed zwijgen. Op dit punt zullen we de bakens uitzetten van de these die verder in dit hoofdstuk zal ontwikkeld worden en die de basis zal vormen voor de interpretatie van de Phèdre.

‘The historical-biographical approach does much to clarify the significance of Phèdre for Racine’s outlook and career.’²⁷ Er is inderdaad een fascinerende parallel waarneembaar tussen het conflict in Phèdre en het conflict van Racine zelf. Op zich hoeft dat natuurlijk niet te verwonderen, want een artistieke uiting is steeds een statement van een welbepaald individu dat zich in een welbepaalde toestand bevindt²⁸. Wat wel interessant is, is dat Racine zelf dit verband ontkent. En vanaf hier treden we binnen in de fascinerende wereld van het pre-Verlichtingsdenken en de onbetwiste plaats van het geloof daarin.

Een mooi uitgangspunt vormt het verhaal van een tijdgenoot dat geciteerd wordt door ORLANDO²⁹. In een discussie met Mme de la Fayette zou Racine gezegd hebben dat een goed dichter kon bewerkstelligen dat zelfs de grootste misdaden het publiek niet onvergeeflijk zouden toeschijnen en dat hij zelfs medelijden voor de misdadiger zou kunnen wekken door zijn kunst. De mensen in de discussie geloofden hem niet en als bewijs van zijn gelijk zou hij Phèdre geschreven hebben. Met Phèdre slaagde hij er immers in zijn publiek eerder de kant van de wrede stiefmoeder te laten kiezen dan die van de deugdzame Hippolytus. Het verhaal is misschien niet waar, maar dat

²⁶ uit: Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*

²⁷ Gérard (1993:113)

²⁸ In de Romantiek zou dit een artistiek dogma worden, nl. ‘de allerindividueelste expressie van het allerindividueelste gevoel’. Voor de klassieke periode moet dit natuurlijk sterk genuanceerd worden. Vóór de Verlichting immers kon openlijk in vraag stellen van de gevestigde orde niet. Met *l’age des Lumières* zou dat definitief veranderen: ‘It made it possible for a work of art to become voluntarily the instrument of such a challenge and to adopt openly contents forbidden by an established order or, at least, not conforming to that order when not actually threatening it directly.’ [Orlando (1978:17)]

²⁹ Orlando (1978:11-12)

doet er eigenlijk niet toe. Belangrijker is dat men reeds in de tijd van Racine inzag dat de dichter met *Phèdre* de partij van 'het kwade' koos, in tegenstelling tot wat hij in zijn moreel-belerende *préface* schreef:

'Within the text, behind the screen of poetic fiction, Racine has taken the liberty of showing solidarity with the illicit (...) That screen must have functioned as a Freudian negation primarily for Racine as an individual, no doubt allowing him to project, sublimate, and perhaps calm his innermost conflicts in the creative process.³⁰

Concreet is het zo dat Racine zijn toeschouwer geen keuze laat: als die zich namelijk niet emotioneel identificeert met de protagonist *zoals de tekst dat impliceert*, gaat iedere betekenis van de tekst verloren voor hem. Als men dat beseft, dan relateert men de expliciete poëtica van de *préface*:

'Qu'importe que Racine manifeste en toute occasion son horreur du crime et sa sévérité pour la criminelle?'³¹

Die expliciete poëtica is immers eenzijdig en simplifiërend en het heeft weinig belang of die nu voor de Jansenisten of een andere morele autoriteit werd geschreven. Zeker is dat in de *préface* de schijn opgehouden wordt dat het probleem van emotionele identificatie niet bestaat, en dat de 'straf' op het einde een afdoende morele rechtvaardiging inhoudt voor de schandelijke daden. Wat wordt verzwegen – en hoe kon het ook anders? – is dat de aangereikte oplossing van Phèdres conflict ontegenzeggelijk een band smeedt tussen protagonist en toeschouwer en dat de toeschouwer tijdelijk deelgenoot, ja zelfs medeplichtige, wordt van Phèdre die over de grenzen van het sociaal aanvaardbare gaat met incest, overspel en moord³².

Wat, zoals reeds vermeld, Racine bij het schrijven van *Phèdre* fascineert, is die schijnbaar blind toeslaande goddelijke Almacht en de machteloze positie van de mens daartegenover. Natuurlijk wordt Racine deelgenoot van Phèdres lijden en natuurlijk wordt hij allengs meer gefascineerd door het conflict van zijn protagonist: het is zijn eigen pijn, *de pijn van het individu dat in de wereld staat en beseft de speelbal te zijn van een hogere macht die wikt en beschikt*. Is dat niet juist het besef dat Phèdre met de Jansenisten deelt? Het uiteindelijke besef namelijk dat op aarde geen compromis of zinnig leven mogelijk is.

Hiermee in verband staat ongetwijfeld het feit dat, het hele stuk door, de goden de huid vol gescholden worden. De mens bevindt zich in een toestand van aporie en kan, wegens zijn ontologische status, niets beginnen tegen de beheersende krachten, tegen de wrede metafysische realiteit. Wie is hieraan eigenlijk schuldig? Dat moet een pertinente vraag geweest zijn. Op die vraag vormen de vele blasfemische uitingen wellicht Racines antwoord: via de omweg van het klassieke pantheon kan hij vrijelijk de hemel beschuldigen.

³⁰ Orlando (1978:14)

³¹ Maulnier (1967:130)

³² Natuurlijk werd elk van deze misdaden 'getemperd': de incestbeschuldiging wordt afgezwakt tot 'en avoir eu le dessein', het overspel wordt getemperd door het feit dat ze gelooft dat Thésée dood is en de moord werd geïnspireerd door CEnone. [cf. infra: klassieke bronnen, Franse voorgangers]

'On a pu dire que «l'un des thèmes fondamentaux du théâtre racinien (...) est la haine est dieux» (M. BUTOR) ; la tragédie se nourrit de la révolte à leur égard ; elle est «le lieu normal de la mise en accusation des dieux» (J. SCHERER), ce qu'elle était, dès son origine, chez les Grecs. (...) Cette cruelle métaphysique pouvait être aussi chrétienne, les divinités de l'Olympe étant les masques obligés (...) du Dieu janséniste.³³

Die wat onorthodoxe gedachte werd voor het eerst door Leo SPITZER gelanceerd in zijn artikel Le Récit de Thérémène³⁴, om later hernomen te worden door BUTOR en BARTHES. Die laatste noemde de tragedie van Racine 'essentiellement procès de Dieu'³⁵. Ter illustratie:

'ces dieux qui dans mon flanc
ont allumé le feu fatal à tout mon sang ;
ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle
de séduire le cœur d'une faible mortelle' (II,5)

Dergelijke verwijten komen ook van Thésée, Hippolyte en Aricie. Een zo coherent literair motief maakt duidelijk dat de essentiële contradictie tussen een goede Vader en onverdiend lijden voor Racine een obsessie werd naarmate hij meer inzicht kreeg in de betekenis van zijn eigen werk, de ware tragedie:

'His last tragedy of classical inspiration offered such a convincing portrayal of metaphysical and ethical ambiguity that the play could be regarded as a scandalous source of temptation.'³⁶

Het besef van het subversieve karakter van Phèdre zit ook in het stuk zelf! In een knappe inversie van de klassieke bron waar Aphrodite in haar rede aan Hippolytos belooft dat hij eeuwig zal herinnerd worden³⁷, laat Racine Thésée helemaal op het einde zeggen:

'D'une action si noire
que ne peut avec elle expirer la mémoire !' (V,7)

Daarna vluchtte ook Racine zelf in de waarheid van het geloof, in plaats van de confronterende realiteit nog langer te aanschouwen. In het pre-Verlichtingsdenken immers was het ongehoord de ratio tegenover het geloof te plaatsen: wanneer iets met de Openbaring in strijd was, moest het worden gemedan omdat het toch niets meer dan een valse impressie kon zijn. BUTLER omschreef de 'silence' met deze woorden: 'it looks more like a mutilation than an achievement'³⁸. De stilte zou twaalf jaar duren en Racine vond rust in de waarheid van de Kerk.

³³ Puzin (1984:141)

³⁴ Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948

³⁵ Barthes (1963:48)

³⁶ Gérard (1993:113)

³⁷ τιμὰς μεγίστας ἐν πόλει Τροίηϊνιά | δώσω (HS 1425-6)

³⁸ Butler (1974:89)

4.2.2.3 Het Hof

Reeds vooraf werd de centralistische kunstpolitiek van Lodewijk XIV kort besproken. Deze symbiose bleef vanzelfsprekend niet zonder gevolgen, ook niet wat betreft de literaire productie.

Vooreerst moeten we opmerken dat formeel gezien (1) een *hoffelijk* ceremonieel wordt opgevoerd: de acteurs dragen hofkostuums en de personages volgen de etiquette van het hof, ook al zijn het klassieke drama's! Ook inhoudelijk had deze bijzondere constellatie gevolgen. Zo was het theater (2) allegorisch: overal zocht men sleutels die toelieten een verband te zien tussen de zg. 'poëtische fictie' en de eigen realiteit. (3) De wereld van het hof staat centraal: de personages zijn bij voorkeur koningen, prinses en edelen, en de beslommeringen die op het theater gebracht worden zijn die van dezelfde klasse, voornamelijk politiek en liefde. Ook het waardesysteem van het hof is bepalend: eer en afkomst bijvoorbeeld staan centraal. Maar het is niet al goud wat blinkt. De aristocratische wereld die Corneille op scène zette was inderdaad een volgehouden mythe die positief werd ingekleurd, maar Racine daarentegen schildert 'la cruauté et la violence (...) sous les lambris dorés.' We zouden kunnen zeggen dat de wreedheid bij Racine nog scherper uitkomt door de glitterwereld waarin die geplaatst wordt.

In het samengaan van die twee zit eigenlijk een merkwaardige paradox. Bij tijdgenoten als SAINT-SIMON lezen we dat Racine vooral de lieveling was van 'les dames, les jeunes gens, tout le bel air de la Cour et de la ville'³⁹ – lees: alles wat niet vatbaar was voor *serieuze* tragiek. De 'lambris dorés' van Racines tragedie moeten blijkbaar een groot deel van zijn publiek 'verblind' hebben voor de essentiële wreedheid ervan, zodat ook zij die nog niet aan de eigenlijke betekenis toe waren er ook plezier in konden scheppen. Blijkbaar kan Racines theater – zoals elk echt kunstwerk, en eigenlijk ook zoals de werkelijkheid zelf – op verschillende niveaus 'gelezen' worden én we vernemen dat dat in zijn tijd ook effectief zo gedaan werd.

De belangwekkendste invloed van de hofcontext is wellicht (4) de keuze van het tragisch personage. Tragisch bij uitstek is de prins of koning. Hij symboliseert als het ware het lot en de *condition humaine* van de gemeenschap waarvan hij aan het hoofd staat. Zijn beslissingen, zijn keuzes voor goed of kwaad reiken verder dan die van andere stervelingen en uiteindelijk rust de verantwoordelijkheid op zijn schouders. Door de koning of prins als tragisch personage te nemen krijgt het conflict veel meer diepgang, zeker in de tijd van Lodewijk XIV.

³⁹ in: Puzin (1984:18)

4.2.3 *Phèdre* tussen imitatie en innovatie

4.2.3.1 Inleiding

Reeds supra werden we met de vraag geconfronteerd hoe het toch mogelijk was dat in een strak georganiseerde katholieke monarchie – en dan nog in het epicentrum ervan! – een subversieve tragedie als *Phèdre* mogelijk was. Als mogelijke verklaring werd reeds geopperd dat de ware betekenis niet voor iedereen duidelijk was en dat de tragedie ‘gemilderd’ werd, of zoals de Fransen het zelf zeggen: *la tragédie édulcorée*. In een comparatistische studie als deze interesseert het ons natuurlijk bijzonder welke verschuivingen in dat kader plaatsgrijpen, in de eerste plaats met betrekking tot de klassieke bronnen, maar anderzijds ook met betrekking tot de Franse voorgangers die het thema al voor Racine hadden bewerkt. Deze beschouwingen zullen ons in staat stellen te definiëren wat *Phèdre* tot een *Neuschöpfung* maakt. Vervolgens zal ook de nieuwe typering van Hippolyte duidelijk worden door deze contrastieve methode.

Dat deze arbeid niet zonder gevaar is, moge blijken uit de lotgevallen van onze illustere voorgangers in deze studie. Toen SCHLEGEL in 1807 zijn *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d’Euripe* liet verschijnen, brak hem dat zuur op. Zijn oordeel dat in Racine ‘rien de saillant⁴⁰’ zat, was er voor de Fransen te veel aan en in 1811 werd hij zowaar verbannen. Madame DE STAËL doet ons het verhaal in haar *Dix années d’exil*⁴¹: ‘Je demandai ce qu’avait fait M. Schlegel contre la France; le préfet m’objecta ses opinions littéraires, et entre autres une certaine brochure de lui, dans laquelle, en comparant la *Phèdre* d’Euripide à celle de Racine, il avait donné la préférence à la première.’ Landverraad dus. Het verleden indachtig zal schrijver dezes dan ook zijn oordeel genuanceerd trachten te brengen.

4.2.3.2 Klassieke bronnen

■ Context

- (1) « *Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d’Euripide*. Quoique j’aie suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l’action, je n’ai pas laissé d’enrichir ma pièce de tout ce qui m’a paru le plus éclatant dans la sienne. Quand je ne lui devrais que la seule idée du caractère de *Phèdre*, je pourrais dire que je lui dois ce que j’ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre. *Je ne suis point étonné que ce caractère ait eu un succès si heureux du temps d’Euripide*, et qu’il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu’il a toutes les qualités qu’*Aristote* demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. En effet, *Phèdre* n’est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. »
- (2) « Hippolyte est accusé, dans *Euripide* et dans *Sénèque*, d’avoir en effet violé sa belle-mère: vim corpus tulit. Mais il n’est ici accusé que d’en avoir eu le dessein. J’ai voulu épargner à *Thésée* une confusion qui l’aurait pu rendre *moins agréable* aux spectateurs. »

Uit deze uittreksels blijkt al dadelijk hoe Racine zelf zijn klassieke bronnen ziet. Van het vroegere succes van Seneca – denken we aan een Scaliger – is hier niet veel

⁴⁰ Schlegel (1807:43)

⁴¹ Geciteerd in: Dedeyan (1965:55)

meer te merken. De enige vermelding van de Romeinse tragicus in de *préface* (2) is nota bene in een negatieve context, nl. een terechtwijzing. De minachting voor Seneca staat tegenover de lof die Euripides krijgt. Racine verwijst in de eerste zin al naar Euripides als inspirerende bron, terwijl iedereen het erover eens is dat zijn stuk grotendeels de versie van Seneca volgt⁴² en slecht in een enkele scène aan Euripides refereert. Het stond blijkbaar chique zich eerder als hellenist dan als latinist te profileren⁴³. In de *préface* van Thébaïde vinden we wel de duidelijkste afwijzing van de Romein:

« car pour la Thébaïde qui est dans Sénèque, je suis un peu de l'opinion d'Heinsius, et je tiens, comme lui, que non seulement ce n'est point une tragédie de Sénèque, mais que c'est plutôt l'ouvrage d'un déclamateur, qui ne savait ce qu'était que tragédie. »

Bovendien heeft Racine ook geen last van valse bescheidenheid, hoewel dat eigenlijk over de hele periode kan gezegd worden. De eigentijdse artistieke capaciteiten kennen hun gelijke niet in de pre-christelijke kunst. Zo lezen we dat Pradon, een zwakke *aemulus* van Racine, van zichzelf vond dat hij met zijn Phèdre et Hippolyte (1677) 'les épines de la Grèce' uit de figuur van Hippolytos had verwijderd⁴⁴. Anderen weigerden later de vergelijking tussen de versie van Euripides en Racine te maken omdat dat een al te grove belediging voor hun landgenoot zou betekenen.

We zullen nu nagaan in hoeverre Phèdre schatplichtig is aan resp. de Griekse en de Latijnse bron. De ontleningen aan Franse voorgangers en de innovaties van Racine worden daarna behandeld.

■ *Phèdre* en Euripides

Ondanks Racines bewering lijkt Euripides niet van doorslaggevend belang geweest te zijn bij de creatie van Phèdre. Ook tussen *woord* en *daad* staan wetten in de weg, en praktische bezwaren. Racine situeert zijn tragedie net als Euripides in 'Trézène, ville du Péloponnèse', en zegt zijn Phèdre gekarakteriseerd te hebben met de Griekse eisen voor ogen: 'Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente.' Maar naast deze 'formaliteiten' is de Griekse bijdrage eerder beperkt. Twee scènes echter refereren wel aan Euripides. Zo is er de scène 1,2 waarin Cœnone de aard van het kwaad dat Phèdre kwelt achterhaalt (bij Seneca daarentegen kent Phaedra weinig schroom en de min moet niet veel moeite doen om haar liefdesgloed te vernemen...). In het begin van het drama lijkt de Phèdre van Racine dus meest op de 'heroïne pudique d'Euripide' die met de dood haar tragedie wil vermijden. Zoals GÉRARD zegt:

'his Phèdre is not to display the manipulative cunning of the Latin Phaedra. Like her Greek model, she is to be totally innocent in the sense that her conscious mind is completely honest and sincere in its refusal to give way, or even utterance, to her unlawful passion.'⁴⁵

⁴² Knight (1974:337)

⁴³ Knight (1974:355) spreekt over 'sa vanité d'helléniste'.

⁴⁴ Knight (1974:131)

⁴⁵ Gérard (1993:74)

Later in het stuk – vanaf III,1 – zal Phèdre omslaan. Haar vernieuwde hoop zet haar aan tot een ultieme poging om Hippolyte voor zich te winnen. Ze valt van dan af nog lager dan de Phaedra van Seneca wanneer ze haar zoon als instrument wil gebruiken om Hippolyte te overtuigen⁴⁶.

Een tweede scène die ons doet terugdenken aan Euripides is IV,2 waarin Hippolyte en Thésée elkaar spreken. De asociale Hippolytus van Seneca daarentegen kwam zijn vader nooit onder ogen en was niet in staat tot een normale dialoog met de wereld. Het is duidelijk dat deze beide scènes waarvoor Racine Euripides boven Seneca verkoos geïnterpreteerd moeten worden als een zekere milderding van Seneca's *Phaedra*: Phèdre verliest de Latijnse schaamteloosheid en gedraagt zich als een hofdame met de nodige *pudeur*, Hippolyte van zijn kant is een *prince* die met beide voeten in de wereld staat.

Na deze eerder basale beschouwingen over overeenstemming tussen welbepaalde scènes willen we nu de verhouding tussen Racine en Griekenland in een ruimere context beschouwen. Hoewel we zagen dat hij, *absoluut* gesproken, niet veel rekening houdt met Euripides, kunnen we toch zeggen dat Phèdre in vergelijking met Racines voorgangers een hele stap vooruit betekent wat betreft getrouwheid aan de Griekse versie. *Relatief* gezien is de aanwezigheid van twee duidelijk 'Griekse' scènes een succes te noemen. Er zijn ten overvloede boutades over de voorgangers van Racine te vinden die erop neerkomen dat "behalve de namen en de vernietiging van Hippolytus" niets in al die werken nog aan de klassieke bronnen refereerde⁴⁷, en dan zeker niet aan Euripides. De auteurs die Racine voorafgingen offerden het drama op aan de *bienséance*; de voorchristelijke wreedheid werd ten enenmale geweerd. Drie aspecten van het verhaal waren taboe in de Franse bewerkingen van de stof vóór Racine: (1) een held die ongevoelig was voor de liefde, (2) incest en (3) de valse en vooral scabreuze beschuldiging door de koningin. Deze drie elementen werden bij de voorgangers steevast gebannen via allerlei adaptaties zodat ze een gepolijste en gekuiste versie kregen. Niet zo bij Racine:

'Avec une belle hardiesse le poète y rétablit au moins la donnée centrale: (2) un amour incestueux.(3) La calomnie, atténuée, sera attribuée, principalement mais pas exclusivement, à la nourrice ; (1) Hippolyte ne sera pas insensible, mais aura juste cessé de l'être. *Euripide rentre dans ses droits*, sans évincir Sénèque, ni beaucoup d'éléments modernes.⁴⁸ [mijn cursivering]

Racine heeft minder toegiften gedaan aan de *bienséance* dan wie dan ook voor hem. *De facto* heeft hij elk van de drie taboes doorbroken zonder daarbij evenwel te bruuskeren. Zijn karakterisering van Hippolyte toont mooi aan hoe Racine te werk gaat bij deze evenwichtsoefening. Laten we dit als paradigma uitwerken.

⁴⁶ Nadat ze zelf tevergeefs heeft getracht Hippolyte te overtuigen, geeft Phèdre instructies aan haar min Cénone om het nog eens te proberen, nu met politieke kuiperijen (ze biedt Hippolyte nl. autoriteit over haar zoon aan). Achteraf zal dit plan natuurlijk in het water vallen door de terugkomst van Thésée
'Il instruira mon fils dans l'art de commander.
peut-être il voudra bien lui tenir lieu de père.

Je mets sous son pouvoir et le fils et la mère.' (III,2)

⁴⁷ Dedeyan (1965:106)

⁴⁸ Knight (1974:125)

Hippolyte staat dicht bij Euripides' zuivere Hippolytos en heeft weinig uitstaans met de Franse Hippolytes die hem voorgingen. Bij Racine vinden we geen groteske wijzigingen zoals de Hippolyte van Gilbert (1645) die Phèdre op zijn beurt bemint! Racine heeft getracht met de kleinst mogelijke wijzigingen de stof te behouden. Vooreerst wordt vaak naar Hippolyte verwezen in zijn hoedanigheid van pure rigoureuze zoon van de Amazone – denken we maar aan de scène waarin hij de escapades van zijn vader veroordeelt (I,1). Natuurlijk zou een wereldvreemde prins die absoluut ongevoelig bleef voor de charmes van de liefde de risee van het stuk worden⁴⁹. Dus past Racine daar een mouw aan door hem Aricie te schenken, een prinses die met hem in zedigheid kan wedijveren ('de tout temps à l'amour opposée' II,1) en die hem bij zijn vlucht niet wil volgen omdat ze nog niet in de echt verbonden zijn (V,1). Bovendien is Hippolyte ook nog maar 'depuis près de six mois' (II,2) met de liefde in contact gekomen en had hij zijn liefde voor Aricie voor deze dag nog aan niemand bekend gemaakt. Phèdre, Œnone (I,3) en Aricie (II,1) zien hem nog altijd als volledig 'insensible', Théràmène en Ismène – de twee anderen – geloven wel dat hij veranderd is, maar zijn het roerend eens over hoe hij tot kort geleden was:

'implacable ennemi des amoureuses lois' (I,1)

Sinds die enkele maanden dat hij iets voelde voor de zedige Aricie, is hij zijn hardvochtigheid verloren, maar niet zijn puurheid:

'Si quelque vertu m'est tombée en partage,
Seigneur, je crois surtout avoir fait éclater
la haine des forfaits qu'on ose m'imputer ;
C'est par là qu'Hippolyte est connu dans la Grece.
J'ai poussé la vertu jusques à la rudesse.' (IV,2)

Racine blijft dus in de mate van het mogelijke trouw aan de Griekse typering van Hippolytos door die op de achtergrond te laten voortleven in de vorm van de meningen van andere personages. De relatief kleine wijziging bestaat er dan enkel in dat hijzelf sinds een zestal maanden weet dat hij Aricie liefheeft en dat hij dat nu wereldkundig maakt. Deze methode van werken vinden we ook terug bij de adaptatie van de andere 'taboes'.

■ *Phèdre* en Seneca

In de *préface* wil Racine het niet geweten hebben, maar :

'The texture of the plot derives mainly from the Latin play (...) chiefly because *Racine allowed his Phèdre to outlive Hippolyte*, thus giving himself the opportunity to elaborate her response to the consequences of her own deeds.⁵⁰ [mijn cursivering]

⁴⁹ Corneille dacht zo over een maagd in het toneel: 'Une vierge et martyre sur le théâtre n'est autre chose qu'un terme qui n'a ni bras ni jambes, et pas conséquent point d'action.' in : Knight (1974:349). Een jongeling 'qui n'amait pas les femmes' was enkel aanvaardbaar als een bewuste morele keuze in het geding was, en niet uit pure naïviteit, want dat zou een belediging vormen voor het celibaat.

⁵⁰ Gérard (1993:72)

De eponieme heldin van Racines stuk laat al vermoeden dat hij voornamelijk de Senecaanse plot zou volgen. De dramatisering van het personage Phèdre bood immers ook Racine veel meer mogelijkheden omdat thema's zoals schuld en innerlijke strijd – typisch voor het jansenisme – veel beter aan de hand van Phèdre konden uitgewerkt worden. Herinneren we ons in die context de uitspraak van Corneille over de onmogelijkheid om zedelijkheid te dramatiseren (voetnoot 45).

Naast deze thematische overeenstemming met Seneca, zijn ook enkele specifieke scènes Senecaans getint. Zo scène II,5 waarin Phèdre haar liefde bekent in een rechtstreekse dialoog met Hippolyte en scène V,6 waarin ze tegenover Thésée haar misdaad bekent. Beide scènes zorgen ervoor dat Phèdre een meer actieve rol krijgt. Ook zijn er enkele zeer specifieke overeenkomsten, zoals de rol van het zwaard in de bekentenisscène (II,5) en het verhalen van de avonturen van Thésée bij zijn terugkomst (III,5). Hierbij worden veel verzen overgenomen of wordt het effect nog versterkt door een inversie – bijvoorbeeld de scène waarin Phèdre zelf uiteindelijk Hippolyte om het zwaard moet smeken omdat hij niet reageert.

Er is ook op een ander niveau een grote overeenkomst tussen Seneca en Racine, een overeenkomst die Racine nooit zelf heeft toegegeven, 'à cause de la tyrannie de l'aristotélisme⁵¹'. Het gaat hier over een affiniteit tussen de twee dichters die verder reikt dan de hierboven besproken directe imitatie en die ervoor zorgde dat Racine een voorliefde had voor thematieken die Seneca al had behandeld. Beiden hebben ze, elk vanuit hun eigen situatie, een voorkeur voor 'gedoemde' personages. Ze vinden elkaar ook in hun diepgeworteld pessimisme en hun gevoel voor symboliek dat daarvan de uitdrukking vormt. Zo is de licht-donkermetaforiek voor beide auteurs een belangrijk gegeven. Seneca is alleszins meer bepalend geweest voor Racine dan hij ons wil doen geloven.

▪ Besluit

Racine is teruggekeerd naar de klassieken, zonder de eisen van zijn eigen tijd te verwaarlozen. DEDEYAN heeft kunnen schrijven :

'Que va faire Racine devant ce double héritage (...) Il a opté pour l'antiquité, pour la tradition légendaire et mythologique contre la tradition moderne. Il a fait revivre les créations du théâtre grec et latin.⁵²

DEDEYAN heeft gelijk in zoverre dat men steeds in gedachten houdt dat de eisen van het classicisme veel dwingender waren dan welke traditie ook. De 'terugkeer naar de klassieken' is in verband met werken uit deze periode dus per definitie een relatief begrip. Slechts het genie kan de eisen van zijn publiek verzoenen met de wil van zijn muze, en dat heeft Racine zeker gedaan. Door terug te grijpen naar de klassieken en taboes in zijn werk te integreren, zij het dan in een verzachte vorm, heeft hij met Phèdre een uitdagend stuk geschreven. Daarbij is hij evenwel de wensen van zijn publiek niet uit het oog verloren.

⁵¹ Lapp (1964:138)

⁵² Dedeyan (1965:101)

4.2.3.3 De Franse voorgangers

Vier Fransen hadden voor Racine de verhaalstof behandeld, en tegelijkertijd met Racines versie bracht ook zijn *émule* Pradon een stuk uit. Een uitgebreide vergelijkende studie over deze materie werd ondernomen door W. NEWTON: Le Thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française (1939). Voor ons onderzoek is een bondig overzicht van de evolutie relevant, omdat we de literaire conventies geleidelijk zullen zien verschuiven in de richting van Racines Phèdre.

Reeds vanaf de 13^{de} eeuw was het thema van de schuldige stiefmoeder populair in Frankrijk. Het eigenlijke Hippolytus-Phaedrathema is pas met de Renaissance de Franse literatuur binnengekomen. In 1573 werd de eerste Franse tragedie Hippolyte rond deze verhaalstof geschreven door Robert GARNIER. In tegenstelling tot Seneca, zijn enige bron, maakt Garnier Hippolyte tot zijn tragische protagonist. Hij vond de dood van de jongeman door een versmaadde vrouw op zich niet tragisch genoeg, en wou in navolging van Aristoteles aan de plot een krachtiger peripetie toevoegen. Hij wendde tot dat doel de mogelijke weigering van Neptune (om Theseus' wens uit te voeren) aan, en maakte zo op slag Hippolyte de spil van de tragische actie. In de conceptie van zijn Hippolyte valt het vooral op hoe de kuisheid hier als een 'vertu négative et négatrice'⁵³ wordt bestempeld. Het Franse publiek heeft nooit een grote appetijt gehad voor zedelijke standaarden die de hunne niet waren... Garnier heeft Seneca dus zeker niet zonder wijzigingen overgenomen:

'A Garnier revient la mérite d'avoir naturalisé la légende et de l'avoir portée le premier sur la scène française.'⁵⁴

Guérin de LA PINELIÈRE zal in 1635 zijn Hippolyte aan het publiek voorstellen. Een stuk dat eigenlijk onder de maat blijft – de auteur was dan ook maar twintig toen hij het schreef. De antieke wereld is eigenlijk gebannen door La Pinelière: de jachtmakkers van Hippolytus worden 'un Lieutenant de chasses', Phèdre heeft twee 'filles d'honneur', en er zijn om zo te zeggen geen mythologische allusies. De eponieme held verschijnt maar drie keer, Phaedra daarentegen krijgt een belangrijker rol toebedeeld. Op het einde doodt Phaedra zichzelf, niet uit wroeging, maar omdat Hippolyte dood is – een nogal simpele romaneske wending.

'Le sujet devient ici plus contemporain par l'atmosphère, l'introduction de l'étiquette de cour, la réduction du rôle du surnaturel à l'intervention de Neptune.'⁵⁵

Gabriel GILBERT laat in 1646 als derde een Hippolytusdrama verschijnen : Hippolyte ou Le Garçon insensible. GILBERT was een gecultiveerd man (vertaling in 1680 van de Psalmen uit het Hebreeuws) en hij heeft als enige voor Racine van Euripides gebruik gemaakt. Tegen die tijd (ong. 1645) kregen de *bienséances* meer en meer greep op de kunst en voor Gilbert kon een 'garçon insensible' eigenlijk niet meer – ondanks zijn ondertitel. Bij Gilbert beminde Hippolyte dus wél en zijn liefde ging op de koop toe uit naar Phèdre zelf! Een wat gewrongen wending maakt het stuk echter

⁵³ Knight (1974:124)

⁵⁴ Dedeyan (1965:77)

⁵⁵ Dedeyan (1965:81)

al te braaf: de liefdesgloed tussen Phèdre en Hippolyte is helemaal niet laakbaar, want Phèdre is nog niet getrouwd met Thésée. Bovendien is het dāt huwelijk dat incestueus zou zijn, daar Thésée voor Phèdre al Ariane tot zich had genomen (III,2). De aanklacht is exclusief de verantwoordelijkheid van de min en zo is Phèdre gezuiverd van elke smet. Deze hele uitzuivering van het origineel heeft ervoor gezorgd dat

‘il l’a dénaturé au point de ne lui laisser que les noms des personnages, le monstre marin, apparition devenue quelque peu déplacée, qui cause la mort d’Hippolyte, et quelques allusions à la colère qui poursuit Phèdre (...).⁵⁶

Mathieu BIDAR schrijft twee jaar voor Racine, in 1675, een Hippolyte. In deze versie wordt jalousie de drijfveer van de actie en blijft elke verwijzing naar het basisgegeven – een incestueuze liefde – achterwege. Hippolyte houdt immers van Cyane, een prinses van Naxos⁵⁷, en wekt zo de jalousie van Phèdre op. Zelfs de beschuldiging is eerder braaf: Hippolyte zou Phèdre enkel voorgesteld hebben te vluchten en te huwen. NEWTON heeft voor het eerst gewezen op de sterke parallellen met Racines Phèdre. De verdeling van de verhaalstof is quasi identiek: in I de bekentenis van Phèdre aan haar vertrouweling, in II de bekentenis aan Hippolyte zelf, in III de beslissing om zich te wreken, in IV de beschuldiging en in V tenslotte de bekentenis van zijn onschuld en de dood van Phèdre. Bij Bidar is Phèdre ondanks de titel het centrale karakter – zij is met het meeste diepgang uitgewerkt:

‘A la fin c’est au destin qu’elle reproche son infortune et elle meurt par remords d’avoir causé la mort d’Hippolyte. Phèdre passionnée, intrigante, perfide et cruelle n’a pas la conscience en repos, et elle en souffre.⁵⁸

Hippolyte en Cyane zijn typische conventionele hoffiguren: Hippolyte is een held van de Franse gouden eeuw, ‘avec de grands airs et des mœurs polies.⁵⁹’ Wat betreft de karakterisering van Phèdre heeft Bidar de verdienste dat hij ze weer wat dichters bij haar klassieke naamgenote heeft laten aansluiten.

PRADON, de reeds aangehaalde *aemulus* van Racine, brengt op basis van de ‘perfectionnements’ van Gilbert en Bidar enkele weken na Racine zijn versie uit. Het personage Aricie ontleende Pradon duidelijk aan Racine – ondanks de bewering in de *préface* dat hij de mosterd bij Philostratos haalde. Een innovatie daarbij is dat hij Aricie de vertrouweling van Phèdre laat zijn, zodat Aricie tussen twee vuren komt te staan: langs de ene kant haar minnaar Hippolyte, en langs de andere kant haar meesteres die haar bekend verliefd te zijn op diezelfde Hippolyte. Deze situatie is zo gelijklopend met het wedervaren van Atalide in Racines Bajazet, dat ook hier van een ‘ontlening’ sprake is. Ook in deze *tragédie édulcorée* is de jalousie van Phèdre de drijfveer van de handeling.

Racine zal in zijn *préface* niet verwijzen naar deze Franse voorgangers: hij prijst ze niet, hij laakt ze niet. Toch is Racine niet blind voor deze Franse traditie. Bij zijn terugkeer naar de bronnen, heeft hij ook aandacht voor de innovaties waarmee zijn

⁵⁶ Knight (1974:125)

⁵⁷ De figuur is ontleend aan de Ariane van Thomas Corneille

⁵⁸ Dedeyan (1965:94)

⁵⁹ Dedeyan (1965:94)

voorgangers het onderwerp aan de Franse context aanpassen. Aricie bijvoorbeeld is duidelijk geïnspireerd door Cyane van Bidar, de beschuldiging wordt gemilderd, enz.

‘l’originalité de Racine sera dans l’organisation des éléments empruntés à la légende antique et française de Phèdre et Hippolyte.⁶⁰’

4.2.3.4 *Phèdre* als innovatie

- Externe structuur

Het externe hoofdmotief dat de *Phèdre* beheerst is de afwezigheid en de terugkomst van Thésée⁶¹. In de figuur van Thésée worden de twee draden van het verhaal verenigd, hij incarneert de zg. ‘liaison des périls’ (SCHERER) :

‘en effet Thésée, roi, époux, père et juge, est à lui seul l’obstacle aux désirs et aux projets de Phèdre d’une part, d’Hippolyte et d’Aricie d’autre part : il est leur commun danger.⁶²’

Die terugkeer van Thésée wordt door Racine pas in de derde act geplaatst : dit geeft de kans aan de personages positie te kiezen en zich te engageren ‘dans la voie interdite⁶³’. Die ontketening van de gevoelens in de richting van het verbodene, zowel bij Hippolyte als bij Phèdre, komt op gang wanneer de autoriteit weg lijkt gevallen. In I,4 wordt namelijk de dood van Thésée gemeld door Panope:

‘Je voudrais vous cacher une triste nouvelle,
Madame ; mais il faut que je vous la révèle.
La mort vous a ravi vorte invincible époux,
et ce malheur n’est plus ignoré de vous.’

‘Hippolyte son fils vient d’apprendre sa mort.’

Dit zet de ‘machine infernale’ (COCTEAU) in gang, want zowel Hippolyte als Phèdre worden al lange tijd door hun onderdrukte gevoelens belaagd. Racine weet zijn tragisch moment zo te kiezen dat alles op springen staat, maar net nog niet gesprongen is⁶⁴. We hebben al verwezen naar Phèdre die haar gevoelens niet meer de baas kan en besluit zelfmoord te plegen: ‘Soleil, je viens te voir pour la dernière fois.’ (I,3).

‘au lever du rideau, les passions depuis longtemps excitées ont grandi à l’extrême (...). Il suffit d’un incident pour les déchaîner furieusement.⁶⁵’

⁶⁰ Dedeyan (1965:102)

⁶¹ Dit is niet zo vanzelfsprekend als het lijkt. Thésée was bij sommige voorgangers zelfs nooit weg uit het paleis (Bidar). Racine neemt terug de klassieke traditie op.

⁶² Puzin (1984:81)

⁶³ Puzin (1984:81)

⁶⁴ Goldmann (1956:351)

⁶⁵ Dedeyan (1965:130)

Het is op dat moment, één act verder, dat Racine de mogelijkheid tot een oplossing aanreikt en dat de eerste peripetie kan plaatsvinden. Zowel Phèdre als Hippolyte storten zich zonder verwijl op deze kans. Zo krijgt Phèdre al dadelijk (I,5) van haar min te horen:

'Votre flamme devient une flamme ordinaire.
Thésée en expirant vient de rompre les nœuds
qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux.'

In de volgende act (II,1) wordt de komst van Hippolyte al aan Aricie gemeld. Beide partijen kiezen dus dadelijk positie en gaan ervoor: Hippolyte bekent zijn liefde aan Aricie (II,2) en Phèdre bekent haar liefde aan Hippolyte (II,5). Wanneer op het einde van de tweede act de posities zijn ingenomen, komt Thésée terug (III). Dit lijkt eerst in een herstel van de autoriteit te resulteren: Hippolyte verzwijgt zijn liefde voor Aricie en ook Phèdre krabbelt terug. Deze eerste *dénouement* leidt ertoe dat Phèdre in IV,4 bereid is de autoriteit te erkennen en te plooiën. Ze gaat naar Thésée om hem de waarheid te vertellen, zodat hij niet langer als enige onwetend is en zodat hij zijn functie weer kan opnemen:

'S'il en est temps encore, épargnez votre race,
Respectez votre sang, j'ose vous en prier.'

Op dat moment zorgt Thésée voor de tweede *dénouement* door aan Phèdre te vertellen dat Hippolyte Aricie bemint:

'Il soutient qu'Aricie a son coeur, a sa foi | Qu'il aime.'

Van dat moment af zal Phèdre verteerd worden door jalousie, en de kans die ze had om de zaak nog recht te zetten, vergooit ze nu bewust. Ze gaat tot het uiterste van zichzelf en vernietigt Hippolyte. Bovendien wil ze ook Aricie te gronde richten: 'il faut perdre Aricie.' (IV,6). Tenslotte slaat ze de hand aan zichzelf.

- Interne structuur: het verlangen van Phèdre

Wat betreft het interne hoofdmotief, is het duidelijk dat de hele psychologische actie rond het personage Phèdre draait. Het beste interpretatiemodel geeft m.i. ORLANDO (1978), die de psychologische actie in *Phèdre* bestudeerde aan de hand van de theorie van de negatie. We gaan uit van het volgende schema:



Het centrale concept van de psychologisch actie is het verlangen van Phèdre (punt). De zeven concentrische cirkels geven, aan de linkerzijde, de repressie en aan de rechterzijde het daarmee verbonden verdruchte. Phèdres verlangen wordt dus op verschillende niveaus onderdrukt. De onderbroken lijn en '(authority)' geven aan dat hier de ontsnappingsroute voor Phèdres verlangen te situeren is; mocht er in de linkerkolom niets 'wankelen', zou de tragedie onmogelijk kunnen plaatsgrijpen, zou alles inert blijven en zonder tragische actie dadelijk resulteren in 'Phaedra's death'.

De lezer zal opgemerkt hebben dat de eerste drie symbolische negaties van het verlangen van Phèdre, nl. dood (1), geheim (2) en autoriteit (3) op het niet-mythische niveau te situeren zijn. Op het mythische niveau hebben zij hun pendant in resp. (4), (5) en (6). Wij zullen nu die paren afzonderlijk beschouwen en zo de psychologische dynamiek van het stuk, of van Phèdre, trachten te definiëren.

Het systeem werkt naar binnen toe. De doorbraak, het begin van het drama, valt te situeren op het *institutionele niveau* (3 en 6). De autoriteit valt weg en dit resulteert in een transgressie (3). Op het overeenstemmend mythisch niveau (6) valt Thésée (de held en temmer van monsters) weg. Thésée betekent zoveel als de 'violent rationalisation of the world'⁶⁶. Als hij wegvvalt komen de monsters van het verleden terug: bij Phèdre de gevoelens van incest, bij Hippolyte de politieke vijanden die één krachtig heerser in de weg stonden (Pallantiden, broers van Aricie). Zo wordt op een niet-mythisch niveau een zichtbare verandering teweeggebracht die haar weerslag heeft op het mythisch niveau. Er wordt namelijk van dat moment af in het stuk aan een andere mythische werkelijkheid gerefereerd. De monsters zijn los! Semantische studies over Phèdre bewijzen dit ten overvloede⁶⁷.

'Le thème du monstre dans la Phèdre de Racine est trop connu pour que je m'appetantisse là-dessus...'⁶⁸

Deze verandering op het institutionele niveau wordt dadelijk gematerialiseerd op het *verbale niveau* (2 en 5): de repressie van de gevoelens, 'secret', valt weg en leidt tot de bekentenis van Phèdre. De confessie is meer dwingend dan de transgressie omdat ze de transgressie materialiseert. Men ziet dadelijk dat Phèdre zichzelf door deze bekentenis meer 'vastzet'; wat haar dichter bij haar verlangens brengt, brengt haar ook dichter bij de dood. Op het symbolisch-mythische niveau werkt nu vooral de oppositie labyrint - Minotaurus. Het labyrint, het symbool van de repressie van het monster door koning-rechter Minos, houdt de Minotaurus (Pasiphae) niet langer tegen! Doordat ze haar geheim prijsgeeft, kiest Phèdre voor de Pasiphae in haar. Vanaf dat moment verschuift (of beter: focust) de mythische wereld: het monster wordt geconcretiseerd, het is het monster in Phèdre zelf! Ook Hippolyte zal dit beseffen en vanaf nu over het monster in Phèdre spreken. De bekentenis van Phèdre gaat dan ook als volgt:

'C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m'eût coûté cette tête charmante !
Un fil n'eût point assez rassuré votre amante.

⁶⁶ Orlando (1978:29)

⁶⁷ De beste studie is wel gemaakt door L. Spitzer, nl. in *Linguistics and Literary History*. [cf bibliografie]

⁶⁸ Lapp (1964:138)

Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher ;
Et Phèdre, au Labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée ou perdue.' (II,5)

Op het einde zal deze steeds uitbreidende transgressie gevolgen hebben op het *fysieke niveau* (1 en 4). Om de orde te herstellen moet de transgressie fysiek uitgeschakeld worden. Tragisch is natuurlijk dat Thésée zich vergist wanneer hij de orde wil herstellen. Hij schakelt Hippolyte uit, terwijl die door zijn politiek niet correcte liefde slechts een kleine transgressie maakte. De autoriteit is niet in staat zijn orde op te leggen. Daarom moet ook deze hele mythe vergeten worden ('oblivion'):

'D'une action si noire
que ne peut avec elle expirer la mémoire.' (V,7)

Om nog even terug te komen op het fysieke niveau: eerst wordt het object van haar verlangen ('Hippolytus' body) weggenomen, *nota bene* door hetzelfde monster dat Phèdre had wakker gemaakt⁶⁹. Daarna komt ook op het niet-mythische niveau een einde aan de transgressie door de dood van Phèdre.

- Phèdre als protagonist

Alle voorgangers verwaarloosden Phèdre in de naam van hun stuk. Hoewel Phèdre bij velen al centraal stond, voelden ze toch te zeer gebonden door de romaneske traditie om de jonge prins uiteindelijk niét als eponieme held voor hun stuk te nemen. Racine zal als eerste de conclusie trekken: Phèdre staat centraal en zo zal zijn stuk heten. Laten we nu het interne hoofdmotief, Phaedra's lijden, van naderbij bekijken. Deze analyse zal ons een zicht geven op de volledig nieuwe betekenis die de verhaalstof bij Racine krijgt.

Reeds eerder wezen we erop hoe Phèdre eerst weigert haar tragedie te volvoeren. Ze wil dadelijk al sterven. Racine brengt zijn protagonist dus op scène in een extreme toestand van aporie. Op dat moment moet de tragedie nog beginnen! De ellende kan dus alleen maar uitbreiding nemen door ze te externaliseren, want intern heeft ze al het summum bereikt. Externalisatie kan door (1) een graduele verspreiding van de kennis van haar misdadig verlangen en door (2) de effectieve uitvoering ervan⁷⁰. Het feit dat innerlijk haar strijd al gestreden is wanneer het gordijn opengaat, stelt Racine in staat om zijn protagonist positiever te karakteriseren. Men stelde zich reeds vaak de vraag hoe het toch kwam dat de toeschouwer quasi instinctief voor de zondige Phèdre koos. De sleutel tot het antwoord ligt voornamelijk in de organisatie van het stuk: we zien in het begin een Phèdre die zich heeft overgegeven, ze wil niet meer strijden voor haar passie. Ze verhaalt ons die passie uit het verleden, maar voegt er meteen een moreel oordeel aan toe! Door deze reflectie kunnen we ons inleven in haar getormenteerde ziel, eerder dan minachting te voelen voor haar daden. Deze

⁶⁹ Er treedt bij de verschijning van het zeemonster natuurlijk een versmelting op van de verschillende 'monsters' die doorheen het drama werden tot leven gewekt. De lezer zal zich herinneren dat in de context van de godsdienst (supra) gesproken werd over de 'undifferentiated solidarity of arbitrary Omnipotence' en het is aldus dat het 'sea monster' uit het schema van Orlando moet begrepen worden.

⁷⁰ Weinberg (1963:257-9)

Phèdre uit het begin van het stuk is helemaal tegengesteld aan de Phaedra van Seneca. Bij de laatste immers werken passie en verstand samen, terwijl Phèdre precies weerstand biedt aan haar passie:

'Like the Senecan heroine Phèdre follows an inexorably descending slope towards evil. But whereas the former's conscious mind had consistently connived with her impassioned self, Phèdre's moral sense has consistently resisted her objectionable desires.⁷¹

Op dat moment biedt Racine met de aankondiging van de dood van Thésée een uitweg aan Phèdre. Alles wordt terug wakker in haar en ze gaat er voor, hoewel ze weet dat de dialoog met de wereld voor haar onmogelijk is. Ze leeft nog altijd met de illusie dat de zuivere Hippolyte tot haar wereld behoort, haar wereld die zich niét tevreden stelt met de *mediocritas*.

Hoe ze zich in de wereld moet gedragen, weet ze niet goed. Dat komt op verschillende manieren tot uiting. (1) Phèdre verlaat zich op haar min Œnone voor moeilijke beslissingen. Deze 'dédoublement dramatique'⁷² is een manier van Racine om aanschouwelijk te tonen hoe Phèdre tussen twee polen heen en weer geslingerd wordt zonder evenwel zijn protagonist te 'belasten' met de hele kwade pool. (2) Phèdre moet zichzelf in haar discours steeds weer 'herpakken'. Ze laat zich steeds leiden door haar gevoelens om dan plots de gevolgen te beseffen. Op dat moment wil ze steeds weer terug naar de toestand van verdrukking van haar gevoelens:

H. Dieux! Qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon père et qu'il est votre époux ?

Ph. Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince ? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire ? (II,4)

'For Racine, it is an opportunity to have Phèdre pull herself together once more.⁷³

(3) Phèdre is een tragedie van 'inwardness and guilt'⁷⁴. Phèdre kan dus met andere woorden niet om met haar in-de-wereld-zijn; ze voelt de verpletterende druk van haar hogere geestesleven dat haar niet toelaat een compromis met de (zondige) wereld te sluiten:

'La fatalité de Phèdre est double. Elle ne porte pas seulement l'héritage de la passion, mais *l'héritage de la violente justice*.⁷⁵ [mijn cursivering]

Op dat moment kan ze zich slechts vastklampen aan hem die ze haar zielsgenoot acht: de zuivere Hippolyte. Dé innovatie van Racine is dan ook niet zozeer de invoering van Aricie, als wel de alles verterende jalousie die zij teweegbrengt bij Phèdre. Die jalousie is meteen een *hoger motief dan de goede faam om de moord op Hippolyte te laten gebeuren*: Racine kon het niet velen dat ook zijn Phèdre – het

⁷¹ Gérard (1993:85)

⁷² Puzin (1984:99)

⁷³ Gérard (1993:82)

⁷⁴ Gérard (1993:74)

⁷⁵ Maulnier (1967:82)

hele stuk door het toonbeeld van diepe gevoelens – door zo'n triviaal gegeven als faam tot de moord zou gedreven worden. In de plaats stelde hij de relatie van Hippolyte en Aricie. Om verschillende redenen komt dit voor Phèdre als een mokerslag aan: (a) Phèdres illusie dat iemand dezelfde band had met het hogere geestesleven, wordt doorprikt: Hippolyte blijkt conventioneel zoals iedereen en hij blijkt zelfs in staat tot een 'amour partagé'. (b) Terwijl ze voelt hoe authentiek haar eigen verlangen naar Hippolyte (naar zuiverheid) is, merkt ze paradoxaal genoeg dat de relatie tussen Hippolyte en Aricie in zich niets moreel verkeerd draagt, terwijl haar eigen (authentieke) verlangen volgens de normen van de wereld helemaal onaanvaardbaar is. (c) Door deze bekentenis wordt duidelijk dat heel haar dialoog met de wereld verloren moeite was: ze staat innerlijk weer even ver als in het begin (ze wil sterven), ze is overwonnen door haar tragedie en ze wordt door een onweerstaanbare jalousie moordzuchtig.

- Conclusie

De Phèdre van Racine is vooral wat betreft het interne hoofdmotief een innovatie. In Phèdre zijn verschillende machten aan het werk die maken dat ze niet resoluut kiest voor haar verlangen (cf. Seneca), maar tracht weerstand te bieden aan haar gevoelens. Haar tragedie is er een die bewijst dat leven in overeenstemming met de hogere macht (Minos, zon, God) op aarde een illusie is: de mens is niet in staat zichzelf in die mate te beheersen. Bij iemand die zich bewust is van die hogere werkelijkheid – er zelfs door familiebanden mee gebonden is! – gaat dat besef vanzelfsprekend gepaard met een enorm schuldgevoel.

4.3 Typering van Hippolyte in de tekst

4.3.1 Inleiding

Hippolyte heeft slechts een beperkte plaats in het interne hoofdmotief zoals we dat *supra* definieerden: hij verschijnt als een *object* van Phèdres verlangen, en 'not as an actual subject or character'⁷⁶. Zijn karakterisering wordt als het ware niet zelfstandig bemiddeld, maar door gelijkenis en tegenstelling met andere personages, natuurlijk in hoofdzaak Phèdre zelf. Met Thésée heeft hij de beschavingstaak⁷⁷ gemeen, met Phèdre de transgressie.

⁷⁶ Orlando (1978:36)

⁷⁷ Het rudimentaire beschavingswerk – het doden van de wilde monsters – is al door Thésée gedaan. Na hem zou Hippolyte de maatschappij als vorst tot een hoger niveau kunnen tillen (hij temt paarden en geen monsters). De afwezigheid van de vader doet de maatschappij echter afglijden naar een lager stadium en Hippolyte kan zijn hogere taak niet opnemen. Men ziet duidelijk de drie stadia verzinnebeeld in de drie personages Phèdre, Thésée en Hippolyte. Phèdre vertegenwoordigt daarin de lagere krachten die normaal verdrukt blijven in het onderbewuste (id), Thésée vertegenwoordigt de realiteit – hij heeft orde gebracht, maar zijn liefdesleven is een aaneenschakeling van escapades (ego). Het ideaal, de zedige liefde tussen de in de echt verbonden man en vrouw (super-ego) wordt vertegenwoordigt door Hippolyte. Daar de macht van Thésée blijkbaar nog niet krachtig genoeg gevestigd was bij zijn vertrek, kon Hippolyte geen verdere verdringing van de lust bewerkstelligen door de 'returning of the repressed': 'the son's promised order would appear to be at once less violent, more just, and sexually more repressive; it implies a more advanced stage, so to speak, of rationalisation of the world, of civilization.' (Orlando 1978:37)

Racine werkt graag met duidelijke opposities: de transgressie van beide personages wordt symmetrisch opgebouwd (de bekentenis aan de vertrouweling – resp. Théràmène en Cœnone –, en dan de bekentenis aan de geliefde zelf) om de aberratie van Phèdre scherper te laten uitkomen. De transgressie van Hippolyte is immers enkel een uitdaging aan het adres van het *individu* dat de macht heeft en raakt als dusdanig *niet* aan de grondvesten van de ‘established order’: de (vermeende) dood van één individu maakt deze zuivere liefde zelfs eevol. Als we de verschillende liefdes zien, begrijpen we dadelijk dat binnen de binaire opposities trouw-ontrouw en verschoonbaar-onvergeeflijk Hippolyte het hoogste niveau bereikt: Thésée is ontrouw en Phèdre onvergeeflijk, en als enige overstijgt Hippolyte beiden (vgl. voetnoot 77). Het is van groot belang deze inzichten omtrent Hippolyte steeds te combineren met enerzijds het feit dat Racine *niét* voor hem kiest in zijn Phèdre, en anderzijds de wetenschap dat de rol van Hippolyte slechts *indirect* – namelijk door Phèdres conflict – realiteit heeft.

Na deze beschouwingen kunnen we een eerste beeld schetsen van de Hippolyte die we te zien krijgen in Phèdre. Het is niet langer de afwijkende Hippolytos die obsessief door vrouwenhaat werd gedreven. Deze Franse Hippolyte draagt een verleden van zuiverheid met zich mee, maar nu heeft hij – zoals iedere eerbare Franse jongeman – liefde opgevat voor een al even eerbaar meisje. Het klassieke stigma wordt verworpen in deze ‘*métamorphose du sauvage chasseur en prince charmant*⁷⁸. Hij volgt zijn hart wanneer hij Aricie bevrijdt en schenkt aldus zijn geliefde alles wat in zijn mogelijkheden ligt, zelfs al zijn er andere (politieke & autoritaire) belangen in het geding.

De jonge prins staat midden in de wereld: hij is niet naïef in de liefde en is zich in tegenstelling tot zijn klassieke evenknieën bewust van alle krachten die in hem leven. Langs de andere kant betekent deze wereldse ingesteldheid ook dat Hippolyte het hogere conflict van Phèdre niet kan vatten. Phèdres toestand zoals hij die uiteindelijk ziet is er één van moreel verval en Hippolyte heeft er geen benul van dat zij op zoek is naar de ware zuiverheid in het aardse bestaan, een queeste die uiteindelijk op een drama zal uitdraaien.

Ik zou deze perceptie van dit eigenlijke tragische gebeuren door Hippolyte graag even in een ruimer kader beschouwen. Ik ben er immers van overtuigd geraakt dat men alle personages in Phèdre accuraat kan typeren door te beschrijven hoe ze zich tegenover het centrale conflict, dat van Phèdre, verhouden⁷⁹. Zo is Thésée het grote slachtoffer van het drama omdat dit ‘subtiel’ conflict het bevattingsvermogen van een krijger als hij ver te boven gaat. Cœnone anderzijds denkt dat het conflict van Phèdre in aardse denkkaders in te passen valt en ziet het als een uitdaging om een aardse oplossing te vinden voor dit probleem, en dat terwijl Phèdre op zoek is naar de waarheid en niet naar een *modus vivendi!* Om nu op Hippolyte zelf terug te komen: hij staat met beide voeten in de wereld en heeft zijn conventionele rol opgenomen. Kenmerkend voor deze Hippolyte is dat hij geen inbreuken op zijn wereldje aanvaardt. Vandaar ook dat hij het conflict van Phèdre zo lang mogelijk voor zichzelf ontkent. Dat is zijn manier om met het centrale conflict om te gaan zolang Phèdre

⁷⁸ Dedeyan (1965:166)

⁷⁹ Vgl. Goldmann (1956:425) ‘Il aurait été contraire aux lois de l’univers tragique qu’un personnage du monde connaisse et exprime la vérité, la connaissance étant le principal privilège du personnage tragique.’

hem er niet toe dwingt de realiteit onder ogen te zien. Zelfs op dat moment zal zijn houding in de grond dezelfde blijven: hij zal weigeren haar conflict werkelijk tot zich te laten doordringen en zal haar uit zijn leefwereld bannen door haar verlangen te diaboliseren:

‘Ce qu’il fuit ce n’est pas le monde, qu’il accepte et recherche, mais l’être paradoxal qui trouble l’ordre du monde en aspirant à la réunion des contraires.’

‘Hippolyte n’ira jamais au-devant de la réalité et du danger.’⁸⁰

Zo zijn de krijtlijnen getrokken voor de nadere studie van Hippolyte. We zullen nu act per act de functie van Hippolyte *binnen het geheel* beschouwen, want elke beschouwing van Hippolyte *op zich* is wellicht gebrekkig.

4.3.2 Eerste Act

De eerste scène heeft een duidelijke dramatische functie: Hippolyte vertelt aan zijn makker Théràmène de basisgegevens van de plot: de afwezigheid van Thésée, de mysterieuze ‘ziekte’ van Phèdre en zijn liefde voor Aricie. Hippolyte wordt hier eerst gepresenteerd in zijn ‘oude’ hoedanigheid: voor hem is de vaderlijke autoriteit nog altijd alomtegenwoordig. Hij vlucht voor Aricie om zijn vader niet te grieven en de politieke toestand niet in gevaar te brengen:

‘Je fuis, je l’avoûrai, cette jeune Aricie,
Reste d’un sang fatal conjuré contre nous.’ (I,1)

Théràmène vindt het verwonderlijk dat een overwonnen vijand Hippolyte nog zorgen baart: ‘Et devez-vous haïr ces innocents appas?’ (I,1). Het antwoord van Hippolyte is zoveel als een bekentenis:

‘Si je la haïssais, je ne la fuirais pas.’ (I,1)

Théràmène trekt dadelijk zijn besluiten en vraagt ‘Aimeriez-vous, Seigneur?’ (I,1). Hippolyte ontkent en verwijst naar zijn afkomst van ‘une mère amazone’ (I,1). Anderzijds verwijt hij zijn vader zijn Iyrisch liefdesleven⁸¹:

‘Mais quand tu récitais des faits moins glorieux,
Sa foi partout offerte et reçue en cent lieux,
(...)
Tu sais comme à regret écoutant ce discours,
Je te pressais souvent d’en abrèger le cours. (I,1)

Zo neemt Hippolyte duidelijk stelling: hij onderdrukt zijn gevoelens voor Aricie ter wille van externe factoren. Toch is duidelijk dat hij gevoelens heeft:

⁸⁰ Goldmann (1956:425)

⁸¹ Dit is een rol die bij Seneca voor Phaedra was weggelegd (vv. 89-98). Het feit dat Hippolyte hier de verwijten maakt, duidt op de edele inborst van de Franse Phèdre, die geen ‘verzachtende omstandigheden’ pleit.

‘Chargés d’un feu secret, vos yeux s’appesantissent.
Il n’en faut point douter : vous aimez, vous brûlez ;
Vous périssez d’un mal que vous dissimulez.’ (I,1)

Na deze ontluisterende analyse door Théràmène herhaalt Hippolyte zijn vast voornemen om te vertrekken en deze waarheid te vluchten – een voorafspiegeling van zijn houding in de rest van het stuk:

‘Théràmène, je pars, et vais chercher mon père.’ (I,1)

Deze hele scène I,1 krijgt een parallel in scène I,3, en dat is meteen ook de ware betekenis van deze eerste scène: de parallelle opbouw stelt de liefde van Phèdre in contrast met die van Hippolyte. Door deze contrastwerking zien we dat Phèdre al veel verder staat in haar oplossing: terwijl Hippolyte het conflict tot nog toe negeerde en ervoor vlucht uit vrees, heeft Phèdre de realiteit reeds onder ogen gezien. Hippolyte is de man die bezwijkt onder *externe druk* (autoriteit), terwijl Phèdres conflict draait rond de confrontatie van haar gevoelens met *interne druk*, een confrontatie die ze is aangegaan. Dit inzicht in haar eigen probleem heeft haar doen besluiten uit het leven te stappen. Het eerste vers⁸² van I,1 duidde ons de grondhouding van Hippolyte, en evenzo duidt het eerste vers van I,3 de grondhouding van Phèdre:

‘N’allons point plus avant. Demeurons, chère Cœnone.’

Twee fundamentele houdingen om met problemen om te gaan worden hier tegenover elkaar gezet: vlucht vs. aanvaarding (en dood). Wanneer Phèdre over haar liefde voor Hippolyte praat, schetst ze gelijk de morele problemen die ze daarbij ondervond, en verwijst ze niet naar haar echtgenoot als *repressor* van haar gevoelens. Haar probleem is dus van een andere orde van grootte.

In I,4 wordt dan de dood van Thésée aangekondigd. Cœnone tracht het conflict van Phèdre te herleiden tot aardse propertes:

‘Vivez, vous n’avez plus de reproche à vous faire:
Votre flamme devient une flamme ordinaire.’ (I,5)

Phèdre laat zich maar wat graag door haar min overtuigen : voor haar is het een kans om met haar gevoelens naar buiten te komen. Men zou kunnen denken dat met de dood van Thésée een interne barrière wegvalt bij Phèdre, maar dat is niet zo. Wat betreft haarzelf heeft ze al lang uitgemaakt wat ze wil; de aankondiging van dood van Thésée zorgt er enkel voor dat *in theorie* ook bij haar medemensen (en ze hoopt natuurlijk op Hippolyte) de barrière zou kunnen weggevalen zijn.

⁸² ‘le dessein en est pris, je pars, cher Théràmène’

4.3.3 Tweede Act

De tweede act kent – in het kader van de *unité de l'action* – evenals de eerste act een parallelle opbouw: eerst bekent Hippolyte zijn liefde aan Aricie, dan bekent Phèdre haar liefde aan Hippolyte. Opnieuw zien we in deze act het duidelijke verschil tussen het uiterlijke en het innerlijke conflict. De bekentenis van Hippolyte vooreerst is duidelijk geïnspireerd door de externe veranderingen:

‘Madame, avant que de partir,
J’ai cru de votre sort devoir vous avertir.
Mon père ne vit plus.’ (II,2)

De rechtvaardigheid die hij meent te laten zegevieren is slechts een dekmantel voor zijn passie. Ze stelt hem in staat zijn liefde bekend te maken. Zijn hofmakerij is die van een waar Frans charmeur. Bij hem is er geen tragisch conflict tussen gevoel en rede, en we moeten onwillekeurig glimlachen als we hem horen zeggen:

‘Quelles sauvages moeurs, quelle haine endurcie
pourrait, en vous voyant, n’être point adoucie ?
Ai-je pu résister au charme décevant...’ (II,2)

Toch verwijst Hippolyte ook hier steeds naar zijn zuiver verleden en toont hij zijn afkeer voor elke lichamelijke bezoedeling, niet in het minst door nog maar eens zijn vader op de korrel te nemen:

‘Vous voyez devant vous un prince déplorable,
d’un téméraire orgueil exemple mémorable.
(...)
Un moment a vaincu mon audace imprudente :
cette âme si superbe est enfin dépendante.
(...)
Mon arc, mes javelots, mon char, tout m’importune.’ (II,2)

Deze nieuwe Hippolyte, ‘se servant des formules précieuses et usées, des images périmées, mais les renouvelant dans son ardeur juvénile, leur conférant un nouvel éclat et une nouvelle saveur⁸³, is een typisch Raciniaanse figuur. Zeker als we dan het traditionele verhaaltje krijgen van de minnaar die zelfs in de wijde natuur gevolgd wordt door het beeld van zijn geliefde:

‘Présente je vous fuis, absente je vous trouve;
dans le fond des forêts votre image me suit.’ (II,2)

Dan komt de bekentenis van Phèdre, voor Hippolyte een donderslag bij heldere hemel. Net als Hippolyte komt ook zij onder het mom van politieke motieven. Er is echter een knappe inversie: waar Hippolyte nooit de bedoeling had uiting te geven aan zijn liefde maar op het moment zelf door de gloed werd overmand, komt Phèdre duidelijk met minder onschuldige bedoelingen – zij weet duidelijk wat ze wil:

⁸³ Dedeyan (1965:168-9)

'J'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire.' (II,5)

In deze scène komt de puurheid van Hippolytes intenties duidelijk tot uiting. De schaamte die Phèdre zou moeten voelen, voelt hij, de woorden die Phèdre zou moeten spreken, spreekt hij. Wanneer Phèdre haar toneeltje opvoert en spreekt over de politieke rechten van haar eigen zoon, leeft hij zich volledig in. Hij legt de schuld bij zichzelf en begrijpt dat de vrouw van zijn vader niets anders kan voelen dan wrok tegenover de kinderen van een andere vrouw:

'Madame, je le sais. Les soupçons importuns
sont d'un second hymen les fruits les plus communs.' (II,5)

Phèdre wordt steeds stoutmoediger, nu ze beseft dat Hippolyte in zijn onschuld niets door heeft. Op deze schuldbekentenis van de bastaardzoon Hippolyte reageert ze zo:

'Ah! Seigneur, que le Ciel, j'ose ici l'attester,
de cette loi commune a voulu m'excepter !
Qu'un soin bien différent me trouble et me dévore !' (II,5)

De delicate Hippolyte begrijpt het niet, en biedt Phèdre nog maar eens een ontsnappingsweg uit de compromitterende situatie:

'Madame, il n'est pas temps de vous troubler encore.
Peut-être votre époux voit encore le jour.' (II,5)

Maar Phèdre wil geen achterpoortjes om de confrontatie alsnog te vermijden, en ze gaat nog een stap verder in haar vermetelheid:

'Que dis-je? Il n'est point mort, puisqu'il respire en vous.
Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux.' (II,5)

De situatie wordt nu echt nijpend, maar de zuiverheid van Hippolytes geest en gedachte maakt dat hij ook nu nog geen kwaad vermoedt en zich nog altijd tracht in te leven in en te identificeren met de situatie van een mens die lijdt:

'Je vois de votre amour l'effet prodigieux.
Tout mort qu'il est, Thésée est présent à vos yeux ;
Toujours de son amour votre âme est embrasée.' (II,5)

Wanneer Phèdre dan uiteindelijk bekend, reageert hij vol ontzetting :

'Dieux! qu'est-ce que j'entends? Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon père et qu'il est votre époux ?' (II,5)

Het antwoord van Phèdre op deze vraag staat centraal in deze scène:

'Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince ? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire ?' (II,5)

Met deze verzen wordt een geestelijke wig gedreven tussen Phèdre en Hippolyte: voor dit moment koesterden ze allebei de illusie dat de andere tot hun wereld behoorde, maar vanaf nu zullen ze zelf gaandeweg inzien dat hun communicatie op verschillende golflengtes gevoerd wordt:

‘Madame, pardonnez, J’avoue, en rougissant,
que j’accusais à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus soutenir votre vue ;
Et je vais...’ (II,5)

Hippolyte begrijpt het dus niet omdat hij nog steeds denkt dat de ‘gloire’ van Phèdre overeenstemt met zijn begrip van eer en glorie. Hij kan de woorden die ze sprak niet met dit begrip van ‘eer’ verbinden, dus denkt hij dat hij zich wel vergist moet hebben. Wat hij niet inziet is dat Phèdre op zoek is naar de zuiverheid en dat ze in hem de zuivere vorm van haar eigen echtgenoot ziet. Dit streven voelt zijzelf aan als ‘gloire’, maar voor hem is het niets meer dan moreel verval

‘C’est précisément le paradoxe tragique, incompréhensible aux personnages du monde, à Hippolyte et à Thésée.’⁸⁴

Vanaf nu is de tragische wereld door de feiten gescheiden van de ‘gewone’ werkelijkheid. En hier gebeurt er iets heel bijzonders. Phèdre wil die scheiding bevestigd zien, ze wil van de illusie af dat Hippolyte tot haar wereld behoort en smeekt om agressie zodat ze zich van hem kan distantiëren⁸⁵:

‘Voilà mon coeur. C’est là que ta main doit frapper.
(...)
Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,
si ta haine m’envie un supplice si doux,
Ou si d’un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.
Donne. (II,5)

Het ergste dat Hippolyte tegenover haar kan doen in deze situatie, doet hij ook : hij geeft Phèdre niet de kans om haar illusie te doorprikken en blijft de zuivere held die geen van de kwalijke trekken van zijn vader heeft overgeërfd:

‘von dieser stummen Gegenwart des Hippolyte geht eine viel größere Macht aus als von Senecas agierendem Hippolytus.’⁸⁶

Zo wordt Phèdre nog meer in haar droom gedreven en hij bevestigt die steeds weer. Hij blijft in zijn heroïsche rol en zal ook niet spreken:

‘Phèdre... mais non, grands Dieux! Qu’en un profond oubli
cet horrible secret demeure enseveli.’ (II,6)

⁸⁴ Goldmann (1956:434)

⁸⁵ Maulnier (1967:85)

⁸⁶ Wanke (1978:213)

Het *enige* probleem waartegen hij bezwaar maakt is het feit dat een moreel onwaardig iemand aan de macht komt: op het bericht van Théràmène dat Athene haar zoon als koning over de stad heeft aanvaard, reageert hij verontwaardigd:

‘Dieux, qui la connaissez,
Est-ce donc sa vertu que vous récompensez ?’

Hippolyte symboliseert hier de morele onkreukbaarheid. DEDEYAN:

‘Il dresse le mur de la vertu rigide et dure entre la faute et lui et veut empêcher le crime de régner en assumant la succussion de Thésée.⁸⁷’

Deze hele scène, *l’aveu de Phèdre*, is zoals gezegd senecaans. De grootste adaptatie is wel de stilte van Hippolyte die duidelijk de scheiding tussen de twee werelden symboliseert. In zijn zelfzekerheid, zijn mooi opgebouwde wereld, staat zijn superioriteit tegenover zijn stiefmoeder voor hem buiten kijf:

‘Pour lui, c’est le triomphe du désir dans le sens le plus banal, le plus charnel du terme, désir devant lequel il dresse tout de suite le rempart de la loi – de sa loi et de ses dieux.⁸⁸’

4.3.4 Derde Act

Aan het begin van de derde act koestert Phèdre nog altijd dezelfde illusies omtrent Hippolyte: ze brandt van verlangen en wil haar min op hem afsturen om hem met politieke argumenten te overhalen:

‘Il oppose à l’amour un coeur inaccessible:
cherchons, pour l’attaquer, quelque endroit plus sensible .
Les charmes d’un Empire ont paru le toucher.’ (III,1)

Phèdre gaat dus hier volledig mee in de gedachtegang van haar min. Als we zo een situatie krijgen bij Racine – een koningin die de raad van een min volgt –, dan weten we dat dat het toppunt van geestelijke verzwakking uitdrukt⁸⁹. En inderdaad, in deze fase is Phèdre elke voeling met de realiteit verloren. Dit is de fase van de scherpste tragische ironie:

‘Hippolyte, endurci par de sauvages lois,
Entend parler d’amour pour la première fois (III,1)

en

‘Implacable Vénus, suis-je assez confondue ?
(...)
Déesse, venge-toi : nos causes sont pareilles.’ (III,2)

Op dat moment komt Cœnone binnen om de terugkeer van Thésée te melden. De hoop van Phèdre wordt op die manier finaal de kop ingedrukt. Ze zakt weg in de

⁸⁷ Dedeyan (1965:170)

⁸⁸ Goldmann (1956:433)

⁸⁹ Weinberg (1963:283)

ellende en ze heeft zich door haar aanhoudende verwarring zelfs de lage morele waarden van C enone eigen gemaakt: ze klampt zich vast aan haar *honneur*.

‘Je mourais ce matin digne d’être pleur e ;
J’ai suivi tes conseils, je meurs d shonor e.’
(...)
‘Je ne crains que le nom que je laisse après moi.’ (III,3)

Over deze terugkeer (of beter: terugval) schrijft GÉRARD:

‘Her unusual concern with the outward criterion of public approval may have been intended by Racine as further indication of moral degradation. (...) The French playwright now turns back to the Euripidean model and the Greek heroine’s shame-culture motivations.’⁹⁰

Op dat moment vraagt C enone hoe Phèdre Hippolyte nu ziet (‘vous est-il cher encore?’ De quel oeil voyez-vous ce prince audacieux?), waarop Phèdres antwoord op zijn minst opmerkelijk te noemen is :

‘Je le vois comme un monstre effroyable   mes yeux.’ (III,3)

Deze omslag is zo incongruent dat wat voorafging, dat we hier van zinsverbijstering kunnen spreken. C enone merkt dat ook en drukt haar malafide plan door:

‘Oser l’accuser la première
du crime dont il peut vous charger aujourd’hui.’ (III,3)

De reactie van Phèdre is navenant :

‘Fais ce que tu voudras, je m’abandonne   toi.
Dans le trouble o  je suis, je ne peux rien pour moi.’ (III,3)

Op dat moment komt de ware nobele aard van Hippolyte naar boven. In tegenstelling tot zijn klassieke voorgangers is hij niet door een belofte gebonden tot zwijgen. En toch vertelt hij – in tegenstelling tot Phèdres verwachtingen – niets aan zijn vader. Hij doet dat, binnen de *bienséance*, uit pure ‘d licatesse’:

‘Phèdre peut seule expliquer ce mystère.’ (III,5)

Daarna laat hij duidelijk blijken welke kant hij opwil nu zijn vader terug is. Ook hier is een parallel met Phèdre te trekken. Zij moet zich bij de terugkomst van Thésée ernstig zorgen maken over haar *honneur* die ze zelf op het spel gezet heeft, voor Hippolyte is er echter niets fundamenteel verandert: hij kan zijn oude rol makkelijk opnemen en schikt zich opnieuw in zijn vroeger keurslijf. Hij verlangt terug naar zijn vroeger leven van jacht en glorie:

‘Et moi, fils inconnu d’un si glorieux père,
Je suis même encor loin des traces de ma mère.

⁹⁰ Gérard (1993:88)

Souffrez, si quelque monstre a pu vous échapper,
Que j'apporte à vos pieds sa dépouille honorable.' (III,5)

Hij wil eindelijk in het voetspoor van zijn vader treden en een waar man worden. Dan vraagt Thésée (III,5) aan Hippolyte of hij weet over welke inbreuk op zijn rechten Phèdre zo geheimzinnig sprak. Natuurlijk is Hippolyte uit zijn lood geslagen en hij vraagt zich af:

'Veut-elle s'accuser et se perdre elle-même ?' (III,6)

Ook nu nog vermoedt Hippolyte dus geen kwaad vanwege Phèdre, wat nog maar eens pleit voor zijn waarlijk onschuldige geest.

4.3.5 Vierde Act

De verslagenheid bij Hippolyte is dan ook des te groter wanneer hij verneemt dat Phèdre (via Cœnone) hem ervan beschuldigt haar eer te hebben willen schenden:

'D'un amour criminel Phèdre accuse Hippolyte!
Un tel excès d'horreur rend mon âme interdite ;
Tant de coups imprévus m'accablent à la fois
Qu'ils m'ôtent la parole et m'étouffent la voix.' (IV,2)

Het is op dit moment dat hij zijn enorme zelfbeheersing toont. Hij heeft niemand iets beloofd, maar heeft zichzelf gezworen te zwijgen uit liefde voor zijn vader. Zelfs in deze extreme omstandigheden valt hij niet ten prooi aan haat- en wraakgevoelens. Toch voelt hij zich gekrenkt in zijn eer. Zijn apologie spreekt hij dan ook met kracht uit en gebruikt alle argumenten, zonder evenwel zijn vader te kwetsen met de waarheid over zijn vrouw. Hier krijgen we nogmaals Hippolytes zelfbeeld:

'Elevé dans le sein d'une chaste héroïne,
Je n'ai point de son sang démenti l'origine.' (IV,2)
(...)
C'est par là qu'Hippolyte est connu dans la Grèce.
J'ai poussé la vertu jusques à la rudesse.
On sait de mes chagrins l'inflexible rigueur.' (IV,2)

In zijn onvoorwaardelijke gehoorzaamheid vindt hij dat hij zijn vader onrecht heeft aangedaan door zijn liefde voor Aricie en hij beschuldigt zichzelf:

'Je confesse à vos pieds ma véritable offense:
J'aime : j'aime, il est vrai, malgré votre défense,
Aricie à ses lois tient mes vœux asservis.' (IV,2)

Na deze eerlijkheid moet hij het lijden dat zijn vader hem niet gelooft en hij aanvaardt gedwee zijn lot:

'Quel temps à mon exil, quel lieu prescrivez-vous?' (IV,2)

Intussen schommelt Phèdre nog steeds tussen liefde en haat: ze gaat Hippolytes zaak bepleiten bij Thésée. Wanneer ze echter hoort dat Hippolyte en Aricie elkaar beminnen, wordt de jalousie haar meester:

'Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi!
Aricie a son cœur! Aricie a sa foi'
(...)
'Je suis le seul objet qu'il ne saurait souffrir'. (IV,5)

Het ergste aan deze liefde is voor Phèdre wel de morele smetteloosheid ervan:

'Hélas! ils se voyaient avec pleine licence.
Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence.' (IV,6)

Deze jalousie van Phèdre heeft een dubbele functie : enerzijds wordt een modern geloofwaardig motief gegeven voor Hippolytes weigering, en anderzijds betekent die jalousie ook een verdere stap in de morele ondergang van Phèdre. Het laatste stadium van die duidelijk gefaseerde beweging is wel de intentie om Aricie uit de weg te ruimen.

4.3.6 Vijfde Act

Aricie vraagt Hippolyte toch de waarheid te zeggen aan zijn vader. Hij blijft echter bij zijn overtuiging dat hij dat zijn vader niet kan aandoen:

'Devais-je, en lui faisant un récit trop sincère,
D'une indigne rougeur couvrir le front d'un père?' (V,1)

Hij laat Aricie een eed zweren niets te zullen zeggen. Wanneer Thésée met haar praat en merkt dat zij ook niet voluit spreekt, begint hij zijn besluit te wantrouwen. Hij tracht nog zijn vloek ongedaan te maken, maar tevergeefs: Théramène komt de dood van Hippolyte melden. In *Le récit de Théramène* krijgen we de laatste momenten van Hippolyte. Ingetogen – geheel in tegenspraak met zijn senecaanse pendant – verlaat hij zijn stad. Dan, plotsklaps, weerklinkt een schrei:

'un effroyable cri, sorti du fond des flots,
des airs en ce moment a troublé le repos.' (V, 6)

Een monster heft zich op uit de zee en als enige gaat Hippolyte het beest te lijf:

'Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,
arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre,
il lui fait dans le flanc une large blessure.' (V,6)

Zijn paarden slaan op hol en ze slepen hun meester over grond en rots. Ook wanneer hij zijn laatste adem uitblaast – verminkt en gebroken – vindt hij nog de kracht om zijn geliefde aan te bevelen aan zijn vader:

'Prends soin après ma mort de ma chère Aricie.'

(...)

'Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive,
qu'il lui rende... A ce mot ce héros expiré
n'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré.' (V,6)

Door zijn dood komt de rust terug en wordt de morele orde hersteld : Phèdre bekent haar misdaad en Thésée verzoent zich met Aricie.

'Comme il a provoqué le désordre et le déchirement, Hippolyte, par sa mort, ramène le retour aux conditions normales, à la pureté qu'il symbolise.'⁹¹

Hier sterft een edele prins. Hij is in elk opzicht onbedorven, zonder nochtans naïef te zijn. Hij is vervuld van respect voor andere mensen, vooral voor zijn vader, en zijn liefde voor Aricie is een toonbeeld van zuiverheid. Bovendien heeft hij een krachtige wil: tegenover Phèdre die dol draait, blijft hij steeds standvastig. Hij zal zijn vader tegen geen prijs vernederen door kwaad te spreken over zijn vrouw.

Zijn zuiverheid vindt nog het best uiting in de manier waarop hij met het kwade omgaat: hij heeft er gewoonweg geen besef van! Hij geeft Phèdre steeds een nieuwe kans in de dialoog, en haar aanklacht komt voor hem als een totale verassing – hij kan niet begrijpen dat mensen dat doen. Deze wilskrachtige persoon, die zichzelf nooit verloochent, kan niet anders dan nobel sterven. En toch komt hij niet als wereldvreemd over in zijn 'perfectie': zijn liefdesverklaring aan Aricie en zijn plan om samen met haar te vluchten (V,1) maken hem veel menselijker dan de klassieke tegenhangers.

Het is echter niet voor dit toonbeeld van deugd dat Racine kiest! Racine kiest met zijn Phèdre resoluut voor het tragische personage dat niét in de wereld staat, het personage dat na de dood niét bewonderd wordt om zijn of haar goed leven. Daarom kan deze beschouwing van Phèdre niet anders dan eindigen met een these over de diepere betekenis van dit stuk, eerder dan met een slotbeschouwing die enkel aandacht heeft voor de figuur van Hippolyte.

4.4 These

'Il est évident que toute œuvre d'art échappe à la volonté de l'artiste.'⁹²

Laten we voor deze eindbeschouwing eerst even teruggaan naar het godsdienstig kader. Men zou kunnen zeggen dat er, grofweg, twee godsdienstige stromingen zijn, met elk hun wijsgerige pendant. Enerzijds vinden we de rationalisten met DESCARTES en SPINOZA, met als godsdienstige pendant het katholicisme. Zowel deze wijsbegeerte als deze godsdienst gaat ervan uit dat er een rationele ordening bestaat die ervoor zorgt dat wat de mens *doet* bepalend is voor het oordeel Gods. De mens heeft een keuzevrijheid, kan van zijn zonden bevrijd worden en kiest dus uiteindelijk voor of tegen God.

⁹¹ Dedeyan (1965:176)

⁹² Maulnier (1967:127)

Langs de andere kant van het godsdienstig-filosofisch spectrum is er niet zo'n veilige 'universele wet' die goeden loont en kwaden straft. Dit is de filosofie die zich afzet tegen de rationalistische zelfverzekerdheid. Op godsdienstig vlak herkennen we hierin de jansenisten, op filosofisch vlak zal deze richting haar beslag krijgen bij KANT. Wat de mens *doet* heeft geen belang: het is in principe gelijk of men nu kwaad doet of dat men goed doet *om aan een norm of gebod te gehoorzamen*. Het enige wat telt is wat de mens *is*: hoe meer hij in overeenstemming leeft met de werkelijkheid – hoe meer het *Ding fur mich* met het *Ding an sich* overeenstemt – hoe waarachtiger hij leeft. Echter, de mens is zo klein dat hij geen of slechts een geringe mogelijkheid heeft om zich zedelijk te vervolmaken in zijn leven, m.a.w. om in overeenstemming met de *kategorische imperatief* te leven. Daarom moet hij op God vertrouwen en zich overgeven aan zijn barmhartigheid, steeds levend met het drukkende besef dat wat hij op aarde doet of laat geen invloed heeft op het oordeel in de eindtijd. God zal autonoom oordelen op basis van wat hij *is*.

Het is in deze context dat het jansenistisch drama *Phèdre* gezien moet worden. Trouwens, het is alleen deze laatste visie die waar drama mogelijk maakt, want hierin zijn de wereld en God radicaal aan elkaar tegengesteld⁹³

'parce qu'entre la notion de présence et celle d'absence elle ignore celle de rapprochement.'⁹⁴

Hierin kan een tragisch personage ontwikkeld worden, een personage dat in de wereld bestaat, maar zich zozeer verbonden voelt met de hogere werkelijkheid dat de tegenstelling tussen de 'onverlichte' wereld en de door God 'verlichte' geest ondraaglijk wordt. Een beter personage dan *Phèdre* kan bezwaarlijk gevonden worden: een 'double héritage' (Minos en de Zon⁹⁵) maken dat zij als geen ander de goddelijke blik voelt priemen. Zo beseft zij elk moment van haar in-de-wereld-zijn hoezeer het leven op aarde in tegenspraak is met de hogere werkelijkheid. Een accurate beschrijving van dit 'dodelijk' tragisch aanvoelen vinden we bij GOLDMANN:

'la présence permanente du regard divin entraîne une dévaluation radicale (...) de tout ce qui, dans le monde, n'étant pas clair et univoque, n'atteint pas le niveau de ce que le jeune Lukàcs appelle le «miracle». Cela signifie que pour cette conscience le monde comme tel est inexistant et n'a aucune réalité authentique.'⁹⁶

Nu, als we dit in een drama willen uitdrukken zijn er twee mogelijkheden: (a) het tragisch personage beseft dat er geen compromis mogelijk is en stevent dadelijk op zijn ondergang af, zonder peripetie. Deze dadelijke 'refus du monde' is kenmerkend voor de eerste tragedies van Racine. Er is maar één mogelijke weg tot bevrediging. (b) er wordt een schijn gewekt dat het in-de-wereld-zijn te verzoenen valt met het goddelijk verlangen van de ziel, en het tragisch personage klampt zich aan die kans

⁹³ We hebben het jansenisme al eerder gelinkt met de streng dualistische Augustinische stroming die steeds in de Kerk bleef voortleven. Het (gematigd) katholicisme daarentegen is, zoals gezegd, in wezen niet dualistisch. God is in de wereld, bekommert zich om mensen en leidt ze naar het goede (door het voorbeeld van Christus). De jezuïeten-theologen worden niet voor niets de 'kampioenen van de gratie' genoemd.

⁹⁴ Goldmann (1956:59)

⁹⁵ Een opsplitsing van de goddelijke rechter, resp. in de hel en in de hemel.

⁹⁶ Goldmann (1956:59)

vast. Uiteindelijk draait dit uit op een peripetie en een herkenning van de contradictie. Phèdre is de ultieme poging om een uitweg te vinden, om God en wereld te verzoenen. Het lukt haar echter niet, en samen met Phèdre sterft ook een stukje Racine: hij heeft de hoop op en trekt zich terug in het geloof:

'La pièce une fois déterminée, il lui donne donc une préface où il la présente comme l'instrument possible d'une telle médiation (...) Phèdre interdisait l'espoir de ce rapprochement.⁹⁷

Phèdre grijpt de kans om de 'totaliteit' in het leven te bereiken met beide handen aan:

'Elle n'a pas hésité à accepter la décheance extrême, pour réaliser la Totalité, mais le moindre compromis pour vivre dans le partiel serait aussi absurde qu'indigne d'elle.⁹⁸

En hier begint Hippolyte een rol te spelen. Hippolyte is de strohalm voor Phèdre om een zinvol leven te leiden: in haar idealisering ziet ze hem als een zielsgenoot, hij *incarneert* (i.e. *in de wereld*) voor haar de zuiverheid die ze zoekt. Voor Phèdre heeft hij een 'charme *surhumain*⁹⁹', hij heeft volgens haar de zuivere status bereikt die ze enkel in de godheid erkent en die ze tegengesteld achtte aan de wereld. Voor Phèdre hoort hij niet in dit rijtje:

'Hippolyte, Thésée, Aricie, Œnone sont des êtres qui n'existent pas dans la tragédie parce qu'ils se contentent du partiel et qu'êtres qui n'existent pas dans la tragédie parce qu'ils se contentent du partiel et qu'ils ne savent même pas que dans l'univers tragique, exister, c'est exiger la totalité et implicitement vivre dans le paradoxe ou dans le refus.¹⁰⁰

Waar ze van houdt is dus het *wereld-vreemde* dat ze meent te herkennen in hem. De eerste grote tragedie is dan natuurlijk dat het precies dit is waar ze van houdt dat maakt dat hij haar, evenmin als ieder ander, niet kan beminnen! Ze houdt van zijn zuiverheid, maar ze kan die niet voor zich winnen zonder ze gelijk te vernietigen!

Wanneer ze Hippolytes onschuld inziet en beseft dat hij in zijn zuiverheid voor iedereen 'inaccessible' is, verzoent ze zich met de realiteit en gaat ze bij Thésée pleiten hem te sparen. En dan komt de tweede tragedie: het moment dat haar illusie ineens wordt doorprikt, het moment waarop het meest schrijnend blijkt dat haar hele poging tot zinvol leven eigenlijk zinloos was. Thésée zegt haar, langs zijn neus weg, dat Hippolyte liefde voelt voor Aricie – m.a.w. dat hij van deze wereld is. Hoe hard is het voor haar te beseffen dat deze wereldse liefde onder de mensen moreel beter aangeschreven staat dan haar goddelijk schoon verlangen. Nu moet Phèdre sterven: er bestaat geen compromis. Haar dood is eigenlijk onbelangrijk, het gaat helemaal niet om haar sterfelijk lichaam. Wat hier telt is het feit dat de twee werkelijkheden

⁹⁷ Maulnier (1967:23)

⁹⁸ Goldmann (1956:436)

⁹⁹ Maulnier (1967:58)

¹⁰⁰ Goldmann (1956:423)

ongerijmd blijken: dat Phèdre 'être essentiel et impérissable'¹⁰¹ niet kan leven in de aardse werkelijkheid.

Bij MAULNIER lezen we in die context een fascinerende parallel tussen de Phèdre van Racine en de Don Juan van Molière, 'les deux oeuvres dramatiques les plus inquiétantes du siècle' (132). Beide protagonisten zoeken te leven in zuiverheid en ze zoeken die beide in de ongerepte adolescentie. Omdat die zuiverheid bereiken haar evenzeer breken is, zijn dit twee schrijnende 'dramas de la perdition'. Dit is 'het menselijk tekort', de onmogelijkheid om de twee polen in ons in overeenstemming te brengen, om compromisloos beide levensaders ten volle te *beleven*.

Het is Hippolyte die Phèdre op het spoor brengt van die realiteit. Hij heeft dus in Phèdre de belangrijkste rol na Phèdre zelf, nl. die van de confrontatie. Hij is a.h.w. de katalysator van het tragische conflict omdat hij eerst de indruk wekt deelgenoot te zijn van de tragische werkelijkheid, om dan finaal anders te blijken. Waar Phèdre eerst nog twijfelde of uit de wereld stappen wel de goede oplossing was, weet ze het door Hippolyte zeker. Ze breekt elke band met de wereld, net zoals ze dat in het begin al wou, blijkens haar openingswoorden 'Soleil, je viens te voir pour la dernière fois (I,3). Haar drama is circulair, in de wereld heeft ze geen spirituele vooruitgang geboekt. Haar laatste woorden:

'Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.' (V,7)

De Zon, God, zal ook na haar dood blijven schijnen over deze wereld die te weinig realiteit heeft om vanuit goddelijk oogpunt iets uit te maken of zelfs maar gezien te worden. Dit menselijk lijden zal verdwijnen in de dagelijkse sleur en alles zal verder gaan zoals het altijd al ging.

¹⁰¹ Maulnier (1967:104)