

## KOMEDIE ALS SPIEGEL

Alexander Leggatt, *English Stage Comedy 1490-1990. Five Centuries of a Genre*, London-New York: Routledge, 1998.

In tegenstelling tot wat de titel van deze studie laat vermoeden, is het er de auteur niet om te doen een literair-historisch overzicht te bieden van vijf eeuwen Engels komisch drama. Leggatts bedoeling is na te gaan in hoeverre de komedie als literair genre, met alle conventies eigen aan dat genre, sinds haar oorsprong in de bloeiperiode van de moraliteiten tot op heden, maatschappelijke veranderingen en sociale spanningen heeft weten te weerspiegelen. Dat de komedie altijd een sterke sociale betrokkenheid heeft gehad en als barometer van de conflicten tussen individu en maatschappij heeft gefungeerd, hoeft nauwelijks beklemtoond. Het soort conclusie waar de komedie traditioneel naartoe werkt is er trouwens vaak één met sociale implicaties; de thema's die het genre a.h.w. in het leven hebben gehouden hebben betrekking op de familie, het huwelijk, de wet, geldgewin en maatschappelijke status. Dit zijn dan ook enkele van de constanten in onze samenleving die Leggatt in hun wisselende verschijningsvormen in de context van opeenvolgende komische tradities van naderbij bekijkt.

Van meet af aan betoogt Leggatt dat de komedie altijd al een vrij dubbelzinnige houding tegenover dergelijke maatschappelijke problemen heeft aangenomen. Als herschreven tragedie, waarbij het angstgevoel eigen aan dat genre onderdrukt wordt of onder controle wordt gehouden, slaagt de komedie er via velerlei middelen in om dankzij de bevrijdende lach afstand te nemen van de aangesneden problemen, ook als die met vitale thema's als de tijd en de dood verband houden. Het is echter vaak moeilijk om uit te maken of het beoogde effect er een is van een geruststellende bevestiging van de maatschappelijke normen en structuren dan wel van een verontrustend in vraag stellen van die structuren. Zoals ogenschijnlijk één van de meest lichtvoetige blijspelen van de voorbije eeuw, Wildes *The Importance of Being Earnest* (1895): "It can be taken as a charming entertainment, a relaxing escape from reality; in this light it belongs, like Jack, in respectable society. But in its inversions of value, its trivializing of the serious, its detachment, there is a subversiveness all the more potent for being so painless" (p. 34). Dat de notie 'klasse', zoals sommige historici van de Industriële Revolutie ons voorhouden, geen negentiende-eeuwse uitvinding is, mag blijken uit de talloze zestiende- en zeventiende-eeuwse komedies, die zich voor de uitwerking van de intrige en de personages duidelijk inspireerden op contemporaine klasseverschillen in het algemeen, en op de rijk geschakeerde uiterlijkheden van het maatschappelijk leven, in het bijzonder.

Ook in haar houding tegenover de materiële factoren en de instellingen die het sociale aanzien mee bepalen - huwelijksmarkt, geld, goederen en de macht van de overheid - neemt de komedie een dubbelzinnige positie in. Geld ontmenselijkt maar al te gemakkelijk - men denke aan de als roofvogels afgebeelde erfenisjagers in Ben Jonsons *Volpone* (1606) - maar het kan ook het middel bij uitstek tot grootmoedigheid en gulheid zijn, zoals blijkt uit Bulwer Lyttons *Money* (1840). De dubieuze financiële transacties die verweven zijn met de menselijke relaties op alle niveaus en de corrupte advocaten en rechters die er hun voordeel uit halen, worden op de korrel genomen zonder dat komedieschrijvers noodzakelijkerwijze hun vertrouwen verloren in de Engelse wetgeving, de Kroon en het Parlement, de pijlers van de samenleving.

Hetzelfde geldt voor de manier waarop de komedie omgaat met bv. de figuur van de eenling of zonderling, een fundamenteel komisch type omwille van zijn isolement in de maatschappij. Of hij nu zijn opwachting maakt als bedrieger, als sociaal verstotene (zoals de dekhengst Horner in Wycherleys *The Country Wife* (1675)), of als mensenhater, toch is hij nooit alleen maar een doelwit van spot; integendeel, de afstand die hij (zoals de komedie zelf) neemt van de maatschappij, laat hem ook toe de samenleving kritisch te bekijken. In tegenstelling tot wat Northrop Frye, enigszins veralgemenend, in verband met de *green world* van de Shakespeariaanse komedie heeft verkondigd, brengen de oorden van verbanning of afzondering, waar geïsoleerde, eenzelvige personages verblijven of naartoe vluchten, niet altijd geestelijke heling of een oplossing van hun problemen, zo merkt Leggatt terecht op. Voor elk voorbeeld van een 'parallele wereld', waarin de conventionele sociale restricties niet gelden - zoals het losbandige Italië in Behns *The Rover* (1677) - kan er een tegenvoorbeeld aangehaald worden van een 'tweede' wereld, die niet zozeer bevrijdend werkt maar op een geïntensifieerde en hallucinante wijze de mensenmaatschappij weerspiegelt. Identiteitsverwarring, naaktheid en verdovende middelen wekken misschien de indruk dat de kliniek van Dr Prentice in Joe Ortons *What the Butler Saw* (1969) het toneel kan zijn van een bevrijdende, Dionysische ervaring; in werkelijkheid is de kliniek "an image of 'this soul's prison we call England'" (p. 87). Het zijn dergelijke contradicties die volgens Leggatt het leven van de komedie als genre in stand houden.

Precies zoals bij de hierboven aangeraakte thema's, heeft de komedie (vooral tijdens de Renaissance en de Restauratietijd) het eeuwige gegeven van de spanningen tussen ouders en kinderen, tussen geliefden en minnaars, en tussen man en vrouw in het algemeen, proberen te vatten binnen het aan het genre eigen spanningsveld tussen een houding van 'onthechting' (betekend door de lach) en de bevestiging van het gemeenschapsgevoel (de karakteristieke afsluiting in de

komedie). Leggatt toont aan dat dit altijd gebeurd is in samenhang met de historische ontwikkelingen. Zijn conclusies in dat verband, ondersteund met frequente verwijzingen naar studies van historische en literaire aard, lijken plausibel, maar nodigen toch uit tot méér diepgaand contextueel en sociologisch onderzoek. Of de opvallende aanwezigheid in de laat-zeventiende-eeuwse komedie bv. van solitair-in-hun-eigen-ruimte (meestal aanleiding gevend tot 'seks in het park') moet worden verklaard als een reactie van het individu op de grote sociale druk die uitging van de 'geconcentreerde' Londense gemeenschap, is misschien een gewaagde conclusie. De afwezigheid daarentegen van zo'n 'tweede wereld' in de achttiende-eeuwse komedie zou volgens de auteur kunnen wijzen op een hogere graad van sociale accommodatie, terwijl in de twintigste-eeuwse komedie dan weer een tegengestelde golfbeweging voor het heropduiken van *the other place* verantwoordelijk zou zijn. In verband met twee andere typisch komische gegevens, kinderen en ouders en het huwelijk, concludeert Leggatt: "In the twentieth century, comedy's lack of interest in parent-child relations reflects the decreasing authority of parents in society; its lack of interest in marriage negotiations reflects a society in which marriage is neither as inevitable nor as binding as it used to be" (p. 159).

Leggatts diachronische studie van het komische drama relativeert op overtuigende wijze enkele basiswaarheden over het genre. Eén van de voornaamste conclusies die hij puurt uit de scherpzinnige en onderhoudende lectuur van een hele reeks dramatische teksten uit de voorbije vijfhonderd jaar, is dat de traditionele *happy ending* waarmee de komische actie bekroond wordt meestal in de vorm van een maatschappij-bevestigende daad, vaak bedreigd wordt door de (zelfvernietigende) lach die het genre even traditioneel opwekt. Uiteenlopende toneelwerken over huwelijk en relaties, zoals *Measure for Measure*, Southernes *The Wives Excuse* (1692) en Ayckbourns *Woman in Mind* (1985), waarin spanningen niet zozeer beheerst maar sterk geaffirmeerd worden, hebben telkens een slot dat eerder beklemmend dan komisch is - het soort slot dat indruist tegen het geruststellende gevoel van een harmonieus samenleven waarop de doorsnee-toeschouwer (of lezer) gehoopt had. De vragen die Leggatt in dat verband oproept houden niet alleen verband met de geschiedenis van het genre, maar met de toekomst die ervoor weggelegd is.

J.P. VANDER MOTTEN