

## HET ENGELSE RENAISSANCETONEEL IN DE PRAKTIJK

Martin White, *Renaissance Drama in Action: An Introduction to Aspects of Theatre Practice and Performance*, Londen en New York: Routledge, 1998. (ISBN 0-415-06738-3 [hbk] - ISBN 0-415-06739-1 [pbk]).

Shakespeare is en blijft de succesvolste toneelschrijver van de Engelse Renaissance, in Engeland en daarbuiten. Dat neemt niet weg dat er al enige jaren een sterke lobby bestaat voor het populariseren van de enorme massa toneelstukken die tussen circa 1567 en 1642 door vaak zeer geïnspireerde collega's en rivalen van Shakespeare werden geschreven en opgevoerd. Een aantal Britse uitgevers (waaronder Oxford, Manchester en Penguin), zag hier al snel een gat in de markt. Ook in Stratford begreep men dat bijvoorbeeld het werk van Ben Jonson of John Heywood volle zalen kon trekken, mits deze niet te groot waren, en tot op zekere hoogte de 'oorspronkelijke' historische omstandigheden van de voorstelling benaderden, zoals het geval bleek met het Swan Theatre. Inmiddels is er natuurlijk, met het voltooiën van de reconstructie van het Globe-theater in Londen, een belangrijk podium bijgekomen om veel van de oude en vergeten toneelstukken aan een hernieuwd experiment met een echt publiek te onderwerpen. Aan de vooravond van een nieuw millennium zijn wij beter dan ooit in staat om in een redelijk authentieke omgeving de stukken weer tot leven te brengen en om van deze teksten te leren, zeker wanneer onze eigen tijdgenoten de vaak gecompliceerde regels naar voren moeten brengen in weer en wind en dan ook nog eens onder één van de drukste aanvliegroutes van Heathrow Airport. Willen wij de grote schat aan toneelteksten echt op een zinvolle manier herwaarderden, dan kan het geen kwaad om ons te bezinnen op de vele eigenschappen waarin deze verschillen van latere toneelstukken die wij wellicht beter kennen. *Renaissance Drama in Action* van Martin White komt enerzijds tegemoet aan de behoefte die binnen de anglistiek bestaat om teksten te bestuderen die vaak tot op heden nog in de periferie te vinden zijn; anderzijds aan de behoefte om de sporen te herkennen die zouden kunnen wijzen op de oorspronkelijke omstandigheden in het Engelse renaissancetoneel.

Deze studie is bedoeld voor studenten Engels en Theaterwetenschappen, maar ook voor hen die actief toneelstukken uit de Renaissance op de planken zouden willen brengen. In eerste instantie wijst White op een aantal factoren die de eerste kennismaking met de stukken aanzienlijk zal vereenvoudigen. In het hoofdstuk getiteld "Approaching the Play" bespreekt de auteur onder meer de taalbarrière. Hij benadrukt dat wij hier te maken hebben met teksten die gesproken dienen te worden, en niet gelezen. Het best valt het elizabethaanse Engels te zien als een dialect dat verschilt van het onze. Men denke aan een andere tongval, een andere snelheid van

declamatie, maar ook aan het feit dat woordspelingen in de loop der tijd onherkenbaar zijn geworden, en dat de Engelse woordenschat enorme veranderingen heeft ondergaan, met een instroom van nieuwe woorden en het verloren gaan van weer andere. Verloren gegaan is ook ons vermogen om in bepaalde theatrale situaties de emblematische symboliek te herkennen, het zinspelen op een bestaand beeld of embleem, dat voor een toenmalig publiek de toneelscène op spannende wijze een verhelderend, extra betekenisniveau verleende. Ook zou de vertrouwdheid van de toeschouwers met een systeem van retorica hun begrip van de taal en de gebeurtenissen hebben vereenvoudigd, hen beter in staat hebben gesteld om stijlmiddelen als metrum en klank te waarderen, of de veelbetekenende overgangen van proza naar poëzie. White bespreekt deze primaire aspecten op een heldere manier, en zoals ook elders in zijn boek, geeft hij zeer veel interessante voorbeelden om zijn argument te onderbouwen.

Het tweede hoofdstuk van White ("Staging the Play") is voor een groot deel gewijd aan de opvoeringspraktijk van het renaissancetoneel. Aan bod komt het acteertalent van de spelers, hun geheugen, het vermogen van acteurs om meerdere rollen in een enkel stuk te spelen, en de wellicht minder bekende gewoonte dat één en dezelfde rol in de loop van een stuk -zoals in *Believe as You List* van Philip Massinger- ook wel door verschillende acteurs afwisselend werd vertolkt. Tot de opvoeringspraktijk rekent White tevens de gewoonte om rollen 'op het lijf' te schrijven, iets dat zeker, met de betrekkelijk hechte band tussen toneelschrijvers en hun gezelschappen, vaker voorkwam. Wat betreft de training en de regie die de acteurs kregen, gaat White aanzienlijk verder dan andere auteurs. Hij wijst op de vele regie-aanwijzingen die reeds in de tekst aanwezig zijn, expliciet en impliciet, en acht het zeer goed mogelijk dat elk gezelschap wel een 'first player' zou hebben gehad, zoals wij deze in *Hamlet* tegenkomen, een acteur die als model en inspiratiebron diende voor de rest van het gezelschap. Verdere aanwijzingen kregen de acteurs natuurlijk van de souffleur, in hun 'part' of uitgeschreven rol, en in de 'plot', de korte samenvatting van de intrige met toneelaanwijzingen die hoogstwaarschijnlijk ter inzage in de coulissen hing.

Als tegenhanger van dit overzicht van de vroegmoderne ensceneringspraktijk biedt White, zoals ook in de volgende hoofdstukken, een zgn. *case study*, hier in de vorm van een vraaggesprek met Matthew Warchus over de productie van *Henry V* die hij in 1994 regisseerde voor de Royal Shakespeare Company in Stratford. Het is zonder twijfel een waardevol interview over de hedendaagse theaterpraktijk waaruit een productie volgde van een hoog niveau, en het is goed bruikbaar voor onderwijsdoeleinden. Hoewel er thema's aan bod komen die terug lijken te verwijzen naar de eerste helft van het hoofdstuk, ontkomt men echter niet aan de indruk dat

het materiaal hier beter had kunnen worden geïntegreerd.

In het derde hoofdstuk ("Performing the Play") geeft White een geslaagde reconstructie van de omstandigheden in het theater tijdens de voorstelling zelf. Hier is veel aandacht voor de populaire associatie van de toneelspeler met Proteus, en de talloze gemoedstoestanden die een professional vaak binnen één enkele monoloog verwacht werd te doorlopen. Ondanks deze kunst om de illusie te wekken van meerdere personae, was er tevens een zekere interactie tussen de toneelspeler en het publiek. Zoals White terecht opmerkt zou het echter niet juist zijn om vroegmoderne terzijdes en dergelijke te zien als een vroege versie van Bertolt Brechts *Verfremdungseffekt*. Het scheppen van een illusie en het ontroeren van het publiek stonden voorop, ook al is hiermee niet gezegd dat de acteerstijl daarom naturalistisch was. Er bestond een uitgebreid systeem van gebaren, deels afkomstig uit de retorica, waarvan de acteur zich bediende. De acteerstijl zou daarom eerder een formele stijl zijn geweest, wat echter niet wegneemt dat er tijdens de beginjaren van de zeventiende eeuw duidelijk signalen zijn waar te nemen die erop wijzen dat de bestaande gebaren geleidelijk een zeker persoonlijk en herkenbaar karakter kregen, dus enigszins naturalistisch werden. Het is niet altijd eenvoudig om aan te geven hoe er precies werd geacteerd, maar zeker is wel dat het publiek destijds héél goed een onderscheid wist te maken tussen 'goede' en 'slechte' acteerprestaties.

Nog verder van ons bed ligt de ervaring om kinderen als professionele acteurs op de planken te zien, of dat vrouwenrollen werden gespeeld door mannelijke acteurs. Aan de hand van voorbeelden toont White aan hoe, door jezelf rekenschap te geven van deze tradities in het vroegmoderne theater, de toneelteksten nieuwe betekenislagen blijken te hebben. De parodistische stukken van de Chapel Children leveren een scherpe commentaar op stukken die wij wellicht beter kennen, en relevant hierbij is ook dat de nadruk vaak ligt op acteerstijlen. Interessant is de vraag rond het gegeven van de vrouwenrollen die door mannen werden gespeeld: in hoeverre werd dit verschijnsel door een publiek geregistreerd, en in hoeverre was het een betekenisdragende factor? Er zijn theaterhistorici die vermoeden dat het fenomeen vaak weinig of in het geheel niet opviel. Anderen willen ons doen geloven dat deze travestie wel degelijk een homo-erotische lading aan de stukken verleende. Zeker is wel dat zowel het probleem van de seksen als het verschijnsel van de travestie werden ingezet als pionnen in de strijd die de puriteinen voerden tegen het theater. Eén intrigerend argument dat werd aangevoerd, was dat de mannelijke identiteit zou worden ondermijnd door het dragen van vrouwelijke kleding. Het proces van verandering zelf is niet bewijsbaar, maar dat de puriteinen er zo over dachten, biedt waardevolle aanknopingspunten voor een analyse van vroegmoderne identiteitsstructuren. Het hoofdstuk over de vroegmoderne opvoeringspraktijk

wordt afgesloten met twee *case studies*: een verslag van Harriet Walter over haar ervaringen in de titelrol van John Websters *The Duchess of Malfi*; en een interessante analyse van theatrale en metatheatrale elementen in *The Roman Actor* van Philip Massinger, een analyse die, zo blijkt uit de conclusie, meer wil beweren over de censuur ten tijde van Karel I dan het toneelstuk alleen aannemelijk kan maken.

In hoofdstuk vier en vijf concentreert White zich op de theaters zelf en hun architectuur, en vanzelfsprekend ook op de wijze waarop deze de theaterpraktijk beïnvloedden. De auteur is zich ervan bewust dat de praktijk in openluchttheaters en in de overdekte zalen juist tijdens de afgelopen jaren reeds veel aandacht heeft genoten, en dus als bekend mag worden verondersteld. Volledigheidshalve, echter, biedt hij een inventaris van hetgeen wij weten of vermoeden op grond van bijvoorbeeld Philip Henslowes *Diary*, de beroemde tekening van *The Swan*, en natuurlijk de opgravingen op de plaats van *The Rose* in 1989. Aan bod komen onder meer het podium, de toegang tot het podium, de ruimte erboven en eronder, en de nog steeds zeer intrigerende kwestie over het maximaal aantal toeschouwers dat bij een voorstelling in de openluchttheaters aanwezig kon zijn, met cijfers die schommelen tussen twee- en drieduizend, terwijl voor de overdekte huizen cijfers tussen twee- en achthonderd het meest aannemelijk zijn. Er is uitvoerig aandacht voor kostuums, attributen op het podium, muziek, belichting, en de omstandigheden tijdens de voorstelling. Juist in deze hoofdstukken komen de *case studies*, nu op historische omstandigheden gericht, goed tot hun recht. Waardevol is de bespreking van *The Spanish Tragedy* (2.4) van Thomas Kyd, oorspronkelijk geschreven voor de open lucht, en de opmerkelijke analyse van met name de eerste scène van John Fords *'Tis Pity She's a Whore*, bestemd voor het overdekte, selecte Phoenix-theater in Drury Lane.

In "Comic (ir)resolutions" richt White zich in eerste instantie op de stijl van de toneelstukken, in het bijzonder op de combinatie van stijlen binnen een enkel stuk, waar koningen en clowns schouder aan schouder staan, en waar komische en ernstige zaken simultaan worden gepresenteerd. White overweegt of een dergelijke combinatie niet een eigenschap is van het vroeg-zeventiende-eeuwse maniërisme, maar acht het aannemelijker dat wij hier te maken hebben met het groteske als een integraal bestanddeel van de toneelliteratuur uit deze tijd; het is een stilistische strategie waarbij contrastwerking en het benadrukken van tegenstellingen centraal staan, zoals duidelijk blijkt uit de analyse die White geeft van *The Duchess of Malfi* (5.2) en *Titus Andronicus* (2.4), met verwijzing naar recente producties van deze treurspelen.

Het boek van White besluit met een overzicht van het renaissancetoneel zoals dat

door de eeuwen heen is gewaardeerd, verguisd, en gespeeld. De materie die White hier aandraagt is echter zo omvangrijk -zeker wanneer hij twintigste-eeuwse tendensen noemt die hebben bijgedragen tot de herwaardering van de niet-Shakespeareaanse stukken- dat het hoofdstuk lijkt te verzanden in een encyclopedisch overzicht. Dit neemt echter niet weg dat de discussie van een aantal eigentijdse producties, en de gedetailleerde bespreking van Richard Bromes *The Jovial Crew*, de lezer erop attent maken dat geen enkele productie ooit een volledig betrouwbare reconstructie zal zijn van het origineel, ook al hoeft dit het succes ervan niet in de weg te staan.

*Renaissance Drama in Action* is een waardevolle inleiding tot de Londense toneelliteratuur van de vroegmoderne periode, en de omstandigheden waaronder deze werd geschreven en vooral ook opgevoerd. De stijl is doorgaans helder en ook ontspannen, soms zelfs op het journalistieke af. De honderden voorbeelden die White citeert zijn stuk voor stuk verhelderend. Aangezien White zich richt op middelbare scholieren en studenten, zal de ingewijde zo nu en dan zeker vinden dat de auteur op een wel erg eenvoudige manier een standpunt inneemt ten aanzien van zaken waar theaterwetenschappers het nog lang niet allemaal over eens zijn. Een en ander neemt echter niet weg dat White hier een gat in de markt vult.

Ton HOENSELAARS