

EEN NIEUWE KIJK OP HET ENGELSE RESTAURATIEDRAMA

Derek Hughes, *English Drama 1660 - 1700*, Oxford, Clarendon Press, 1996, x + 503 pp.

Het was in 1996 precies twintig jaar geleden dat de Clarendon Press te Oxford Robert D. Humes *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century* publiceerde. Humes algemeen overzicht was niet alleen een welgekomen, belangwekkende bijdrage tot het onderzoek van het Engelse Restauratiedrama (en trouwens de eerste dergelijke studie sinds Allardyce Nicolls *History of Restoration Drama 1660 - 1700*, gepubliceerd in 1923), maar bood tevens een nieuw en verfrissend perspectief. De auteur onderzocht met name op een zo goed als exhaustieve wijze de enorme verscheidenheid van het drama gevat onder de noemer "Restoration", legde in dat verband een aantal hardnekkige clichés bloot, en toonde daarenboven aan in welke mate het ontstaan, de evolutie en het verval van de verschillende dramatische genres mee bepaald werden door ontwikkelingen buiten en (vooral) binnen het theater. Hume had o.a. oog voor de manier waarop auteurs en acteursgezelschappen onveranderlijk inspeelden op die formules en situaties die bij het publiek aansloegen (b.v. "Sex, Horror, Farce... in the Seventies"). Zijn benaderingswijze, die veel aandacht schonk aan de "entertainment value" van de besproken werken, was overigens symptomatisch voor de theatergerichte oriëntatie die de kritiek van dat drama in de voorbije twintig jaar heeft gekenmerkt. Thema's als het aandeel van acteurs en actrices in het bepalen van dramatische trends, de samenstelling van het publiek, de architecturale vormgeving, de repertoires, specifieke opvoeringsanalyses, e.d. zijn inmiddels vertrouwde voorwerpen van discussie en studie geworden.

Met de publicatie, door dezelfde Clarendon Press, van Derek Hughes' *English Drama 1660-1700*, wordt de studie van het Restauratiedrama, precies zoals dat het geval was in de jaren 1950 en 1960, in grote mate losgekoppeld van de theatercontext. Als overzicht is Hughes' vijfhonderd pagina's en twaalf (compact geschreven) hoofdstukken tellende studie zo mogelijk nog veelomvattender dan Humes werk: de "Index of Plays" bevat verwijzingen naar een zeshonderdtal titels, waarvan de auteur er zowat vierhonderd min of meer uitvoerig besproken heeft. Zoals het eerste hoofdstuk ("Influences on the Drama") aantoonde, verschilt zijn benaderingswijze grondig van die van zijn voorganger. Hughes onderzoekt inderdaad in welke mate de intellectuele en culturele evoluties van de laatste vier decennia van de zeventiende eeuw een neerslag vonden in het drama, dat hier dus hoofdzakelijk als drager van sociale, filosofische en (in mindere mate) politieke ideeën en slechts

zijdelings als een geheel van theaterteksten wordt bestudeerd. Weliswaar veronachtzaamt Hughes de realiteit van de laat-zeventiende-eeuwse theaterontwikkelingen niet helemaal. Dit moge blijken uit de sporadische verwijzingen naar de creatie, door actrices als Elizabeth Barry en Anne Bracegirdle b.v., van bepaalde populaire types; of nog, uit de periodisering die gehanteerd wordt in de evolutieschets van de verschillende dramatische genres. Zo laat de auteur de eindgrens "1682" in kapitels zes en zeven - zeer terecht - samenvallen met het jaar van de fusie tussen de 'King's' en de Duke's Company; zo ook gebruikt hij als begingrens voor kapitels elf en twaalf 1695, het jaar waarin het gezelschap van de acteur Thomas Betterton zich afscheidde van de United Company, onder de leiding van Christopher Rich. (Om periodisering in het algemeen bekommert Hughes zich echter weinig: men kan zich b.v. de vraag stellen of het aangewezen is om de Restauratie te laten eindigen in 1700, wetende dat één van de voornaamste dramaturgen, George Farquhar, ook nog ná 1700 actief was.)

Het complex van ideeën dat, volgens Hughes, zijn stempel drukte op de ontwikkelingsgang van het drama, laat zich niet in een paar zinnen samenvatten; de belangrijkste krachtlijnen kunnen hier dan ook slechts schematisch weergegeven worden. Hughes beschouwt de tweede helft van de zeventiende eeuw als een tijd van groeiend scepticisme en toenemend atheïsme, ontwikkelingen die hij toeschrijft aan het materialisme van Hobbes en het atomisme en moreel relativisme van zijn voorgangers, resp. Epicurus en Montaigne. De nieuwe, kritische houding tegenover het christelijk geloof impliceerde o.a. een verwerping van de geldende seksuele moraal, b.v. in verband met het huwelijk. Contemporaine komedies, zo betoogt Hughes, gingen gaandeweg de praktische en psychologische problemen van de huwelijkse staat uitbeelden, veeleer dan ongebreidelde lust als alternatief voor die staat. Hobbes' opvattingen over het 'ik' waren even invloedrijk: precies zoals Montaigne de integriteit van de menselijke identiteit in twijfel trok, poneerde de Engelse filosoof (lang voor er sprake was van het postmodernisme) de idee van een in wezen onstabiel menselijk bewustzijn. Eén van Hughes' fundamenteelste vraagstellingen i.v.m. het drama heeft te maken met de relatie tussen dat 'ik' en de wereld erbuiten, m.a.w. de verhouding tussen individueel en sociaal bewustzijn. De paradoxale spanning tussen de mens als hebzuchtige en wellustige wildeman, enerzijds, en als gesocialiseerd wezen anderzijds, ligt volgens hem aan de basis van een "evergreen"-blijspel als Wycherleys *The Country-Wife* (1675) en van een minder gekend, politiek drama als Otways *The Orphan* (1680). Het is allicht geen toeval dat de grootste contemporaine dramaturg, John Dryden, zowel in zijn vroegste komedies als in zijn heroïsche stukken die fundamentele gespletenheid van de menselijke ziel beklemtoonde en het 'ik' als het product van arbitraire, mechanische processen voorstelde. Zijn "noble Savage" Almanzor in *The Conquest of*

Granada (1670-71) staat op het kruispunt tussen de normen van de beschaving en de bandeloosheid van de wildernis.

De efficiëntste bescherming tegen de menselijke driften wordt, in de Hobbesiaanse optiek, geboden door de maatschappelijke controle, verpersoonlijkt door de (absolute) monarchie. Tegelijkertijd echter verwierp Hobbes het geloof in elke sociale hiërarchie, meer bepaald de aanspraak die sommige klassen meenden te mogen maken op een ‘natuurlijke’, ingeboren sociale prioriteit. De dramatische vertaling van dit laatste in toneelteksten die orde, gezag en autoriteit prediken, zoals dit kort na 1660 het geval was bij Sir Samuel Tuke, Roger Boyle, graaf van Orrery en Sir William Davenant, overleeft nauwelijks de jaren 1660 en de patriotische roes die met de troonsbestijging van Karel II gepaard ging. Het verval van de lagere adel, de overtuiging dat niet alleen afkomst maar ook opvoeding voor sociale verschillen zorgt, en verder het kwijnend geloof in een in overeenstemming met de goddelijke voorzienigheid geordende klassenmaatschappij, maakten het Engeland en het Engelse drama van 1700 tot een heel ander gegeven dan dat van 1660. Thomas Shadwell mocht dan nog tot in de jaren 1670 uitdrukking geven aan zijn bewondering voor de aristocratie als een intellectuele elite van mecenasen en geleerden, een dergelijke overtuiging was een vorm van feodaal archaïsme en een uitzondering op de regel. De teneur van de overheersende sociale opvattingen werd veel raker aangegeven in een komedie als Mary Pix's *The Beau Defeated* (1700), waarin de schrijfster het opneemt voor de burger en tegen de adel. De impact van dergelijke sociale verschuivingen onderkent Hughes trouwens in een “drama of dislocation” (p. 25), een dramatische ‘traditie’ waarin de hiërarchische idealen van kort na 1660 geen plaats meer vinden en waarin sociale rollen en verantwoordelijkheden niet langer gebonden zijn aan een vaste plaats op de maatschappelijke ladder. In George Ethereges komedies van de jaren 1660 al wordt het bestaan voorgesteld als het resultaat van toevalligheden, “the random movement of the Epicurean atom, which is obviously incompatible with providential placing and design” (p.23). In het drama dat de afspiegeling was van een dergelijk universum, was er natuurlijk geen sprake meer van de figuur van de “outsider” - een ander thema dat de auteur op indringende wijze onderzoekt, o.a. aan de hand van het personage van Caliban in de Dryden-Davenant bewerking van *The Tempest* (1667). Caliban is hier niet langer een monsterachtige buitenstaander, maar een wezen van wiens verdeelde ziel ook de andere personages deelgenoten zijn: de verpersoonlijking van “strangeness within proximity” (p. 55).

Dat de groeiende belangstelling voor de rechten en het potentieel van de vrouw eveneens in het drama tot uiting zou komen, was onvermijdelijk. Hughes heeft niet zozeer oog voor de opkomst van de actrice vanaf 1660, of voor het fenomeen van

de professionele toneelschrijfster (het klassieke voorbeeld is Aphra Behn), als wel voor de uitbeelding van vrouwelijke personages in de dramatische literatuur. De idee van emancipatie en intellectuele gelijkheid werd door zowat elke auteur onderschreven, maar in de praktijk bleven mannelijke privileges - literaire én reële - vaak onaangeroerd. Dryden, Thomas Durfey, Henry Neville Payne, Shadwell e.a. gaven hun sympathie te kennen voor het vrouwelijke standpunt of voerden vrouwenfiguren ten tonele die de mannelijke normen op hun waarde testten. Meestal echter, zo concludeert Hughes, worden de vrouwenfiguren, met behulp van patriarchale gewoonten vastgelegd in een door mannen gehanteerde taal, in een inferieure positie gedrongen en slagen zij er niet in zichzelf tot uitdrukking te brengen. Drydens *Secret Love* (1667) vertoont "an incipient interest in the inability of women to control the narrative of their lives" (p. 66). Lees- en schrijfvaardigheid worden in Nathaniel Lee's *Gloriana* (1676) voorgesteld als Julia's (mislukte) pogingen tot het verwerven van macht via de taal, maar ook hier geldt uiteindelijk de conclusie dat "the woman's linguistic exclusion reflects a wider subordination of language to power" (p. 109).

Met betrekking tot het thema 'taal' beschouwt Hughes het onderscheid dat Hobbes maakte tussen het 'woord' en het 'object' als een belangrijk gegeven in het drama. De opvatting dat taaltekens geen éénduidige, vaststaande betekenis hebben maar het resultaat zijn van afspraken binnen de taalgemeenschap, vindt de auteur vooral gereflecteerd in het "Carolean drama" (dat van de regeerperiode van Karel II) van de jaren 1670, waarin personages woordsystemen vaak met de wereld van de ervaring zelf verwarren. Als één van de eersten wist Dryden te suggereren dat de taal een onvolkomen systeem van willekeurige tekens is, dat de wereld buiten het 'ik' nooit op objectieve wijze in woorden kan vatten : zo blijkt Guyomars metaforisch taalgebruik (b.v. bij de beschrijving van de Spaanse vloot) in *The Indian Emperour* (1665) duidelijk tekort te schieten in het benoemen van een voor hem nieuwe ervaring.

Het zou onrechtvaardig zijn Hughes' *English Drama 1660 - 1700* te beoordelen of te veroordelen op basis van een premisse - de theatergerichte invalshoek - waarvoor de auteur duidelijk niet geopteerd heeft. Ondanks onze grote waardering voor een studie als deze, die het drama van de Restauratie een vaak verwaarloosde mate van sérieux toekent, roept Hughes' benadering toch enkele bedenkingen op. Het correct inschatten van de impact van sociale, filosofische en andere ideeën vergt een diepgaander studie van de intellectuele achtergrond van de periode in zijn totaliteit. De invloed van Hobbesiaanse, atomistische en andere theorieën is onmiskenbaar maar maakt evenzeer slechts één aspect van die achtergrond uit. (Hughes schijnt overigens geen gebruik te hebben gemaakt van de uitvoerigste studie van de verspreiding van de neo-Epicuriaanse filosofie, Richard W.F. Krolls *The Material*

World. Literate Culture in the Restoration and Early Eighteenth Century, gepubliceerd in 1991.)

Hoe volgehouden scherpzinnig en alert Hughes als lezer ook is, zijn interpretaties van de dramatische literatuur zijn uiteindelijk vrij reductief. Of het nu gaat om een komedie, een tragedie of een ander genre, de 'betekenis' van het werk in kwestie wordt telkens teruggevoerd tot een 'statement' met patriarchale, feministische, epistemologische, of andere draagwijdte. Wat een toneelwerk komisch of tragisch maakt (ook bij de lectuur) en of het een efficiënt theaterproduct is, zijn oordelen waaraan Hughes zich in zijn koele analyses niet 'bezondigt'. Uitspraken als de volgende (weliswaar uit de context gehaald maar daarom niet minder representatief) zijn legio: "The representative of truth fulfils herself through falsehood, and thereby becomes the prime example of the self-contradictory sign whose private meaning evolves in directions increasingly remote from its public origins" (p.142). Of nog: "Denied absolutes, humanity is left... only with the conflicting impulses of the body, which toss man between servility and impotent dreams of freedom, and between competing sets of conflicting and alternative memories" (p.306). De eerste zin slaat op het personage van Alithea ("the representative of truth") in *The Country-Wife*; de tweede op Otways *Venice Preserved* (1682). Beide zijn echter typisch voor Hughes' abstraherende evaluaties, waarin literair-esthetische waardeoordelen geen onderkomen vinden.

Als overzicht, tenslotte, lijdt Hughes' werk, paradoxaal genoeg, ook onder de volledigheid die hij nagestreefd heeft. Alleen al omwille van de omvang en de uitvoerige kritische commentaren is het een merkwaardige 'tour de force'. Diezelfde volledigheid echter, waarbij weinig gediscrimineerd wordt tussen 'belangrijk' en 'onbelangrijk', maakt het de lezer moeilijk om binnen een bepaald genre of een bepaalde periode duidelijke lijnen in de evolutie te ontwaren. (Het feit dat onder de auteursnamen in de "General Index" daarenboven geen titels van toneelstukken werden opgenomen, maakt het diezelfde lezer nog moeilijker om ontwikkelingen binnen het werk van één auteur na te trekken.) Niettemin mag *English Drama 1660 - 1700* als een, op zijn minst gezegd, uiterst belangwekkende bijdrage tot de studie van het laat-zeventiende-eeuwse drama bestempeld worden.

J.P. VANDER MOTTEN