

THEATER IN DE VICTORIAANSE SAMENLEVING

George Taylor, *Players and Performances in the Victorian Theatre*, Manchester University Press, 1989, 238 pp. (ISBN 0 7190 3167 2)

George Taylors overzicht van het Victoriaanse theater is zowel voor de leek als voor de specialist bijzonder interessant. Taylor overloopt chronologisch op welke manier de wijze van acteren in de loop van de negentiende eeuw evolueerde. Hij doet dit aan de hand van case-studies afgewisseld door theoretische hoofdstukken. Altijd laat hij zich in de eerste plaats leiden door wat de acteurs zelf dachten : "I intend to maintain my focus on the theatre as the province of the actor".

In een eerste, cruciaal overzichtshoofdstuk zet Taylor de redenen voor de overgang van de 'stock-company' repertoires naar de vaste, 'long-run' repertoires op een rijtje. Die overgang moet gesitueerd worden in de jaren zestig, enige tijd na de invoering van de Regulating Act van 1843. Vóór 1843 konden enkel de drie patent houses, Drury Lane, Covent Garden en de Haymarket legitiem drama brengen. De nieuwe wet gaf een licentie aan elk theatergebouw dat specifiek met het oog op toneelopvoeringen gebouwd was en dat permanent ook bleef. Heel belangrijk in de evolutie was de opkomst van een nieuwe generatie acteurs. Na de drievuldigheid Samuel Phelps, William Charles Macready en Charles Kean, begint in de jaren 70 bijvoorbeeld de carrière van Henry Irving. Tenslotte wijst Taylor op de veranderde maatschappelijke omgeving. De sociale rust na de eerder woelige jaren veertig zorgde alvast voor een nieuw publiek. De burgerij trok van dan af meer en meer voor een avondje uit naar het theater zonder schrik om in het donker overvallen te worden door straatschenders.

Het nieuwe systeem van toneelspelen werd natuurlijk geleidelijk aan geïntroduceerd. In de eerste helft van de eeuw verzorgden de "stock companies" enkel de achtergrond, de nadruk lag op de steracteur. Er was weinig gelegenheid tot repetities zodat de beroepsacteurs gewoon een gamma traditionele (vaak overdreven) gebaren en bewegingen van bepaalde types instudeerden. Er was geen tijd voor subtiliteiten.

In het long-run systeem daarentegen moesten de acteurs die zich tot dan toe gespecialiseerd hadden in het spelen van types eraan wennen zich in een individu in te leven. Er werden ingewikkelde, kostelijke ensceneringen ingevoerd waarrond de acteurs moesten leren bewegen. Dat vroeg om meer repetities en dus om een langere looptijd van het stuk om de gedane kosten te dekken.

Het experimenteren verliep evenwel niet zonder moeilijkheden. James Andersons herinneringen aan de opvoering van *Macbeth* in de Princess Theatre geven een idee van de hachelijke situaties waarin de regisseur soms kon verzeilen :

In the 'murder scene', when Macbeth disappeared into Duncan's chamber, the witches were seen in a transparency high up in the castle wall, making triumphant gestures at the success of their wicked teachings. The platform on which they stood, however, gave way, and they all came to ground, receiving more or less injuries; indeed, one of them died a few weeks afterwards....Banquo, instead of rising from a trap in the stage and taking his place in Macbeth's chair, appeared in a transparent pillar, where the light necessary to show him off set his wig on fire, and they were obliged to shut him up...

Een volgende stap in de evolutie was dat de vaste toneelgezelschappen uit Londen met al hun accessoires en decors in de provincie gingen rondtrekken om ook daar hetzelfde stuk nog een aantal keren op te voeren. De provinciale managers konden hun eigen gezelschappen, die vroeger voornamelijk een rondreizende steracteur moesten begeleiden, dus opdoeken. Een eerste 'modern' stuk dat door Taylor in deze context kort belicht wordt is Dion Boucicaults *The Corsican Brothers*.

Het daaropvolgende theoretische hoofdstuk heeft het over het uitdrukken van emoties op de scène in de eerste helft van de negentiende eeuw. Passie zal het theater wel in de hele negentiende eeuw blijven beheersen maar nooit meer op een dergelijk artificiële manier. Tot 1850 nam men immers aan dat acteurs vastgelegde poses moesten aannemen om bepaalde gevoelens uit te drukken. Ideaal was het dan als de acteur die pose enkele momenten kon aanhouden zodat het beeld als het ware op het netvlies van de toeschouwer gegrift werd. Wanhoop, bijvoorbeeld moest als volgt uitgebeeld worden :

Despair...bends the eye-brows downward, clouds the forehead, rolls the eyes, and sometimes bites the lips, and gnashes with the teeth...the eye-balls will

be red and inflamed. The head is hung down upon the breast; the arms are bended at the elbows, the fists clenched hard, and the whole body strained and violently agitated. Groans expressive of inward torture, accompany the words appertaining to grief;...

Als alle spelers op hetzelfde moment pauzeren krijgt men zogenaamde *tableaux*. Fixe taferelen die sterk aan schilderijen doen denken. Het accent lag duidelijk op het visuele van de opvoering.

Ter illustratie van het belang dat het Victoriaanse publiek aan sentiment hechte bespreekt Taylor in het volgende hoofdstuk Edward Bulwer-Lyttons *Richelieu*.

Na de analyse van gevoel in het genre van de tragedie gaat de auteur de evolutie en het succes van de komedie na. In zijn behandeling van *Our American Cousin* wijst hij op enkele karakteristieken en gevolgen van een populaire opvoering die wij nu eerder met bekende TV-feuilletons, zelfs soap-operas associëren. E.A. Sothorn had het oorspronkelijke stuk zodanig aan zijn persoon aangepast en herschreven dat hij volledig met de hoofdfiguur, Lord Dundreary, vereenzelvigd werd. Heel zijn verdere carrière blijft hij onlosmakelijk met dat personage verbonden. Omgekeerd kon niemand diezelfde rol met enig succes vertolken. Men kon het stuk ook herhaaldelijk gaan bekijken want Sothorn zorgde ervoor dat er altijd weer iets nieuws in zat. Soms improviseerde hij, maar meestal werkte hij op een minutieus professionele manier zijn tekst voortdurend bij. De belachelijke Lord Dundreary lanceerde de allerlaatste modesnufjes, zijn absurde moppen werden door iedereen geciteerd. En er kwamen verdere episodes zoals *Dundreary Married and Settled* en *Dundreary a Father*.

In de tweede helft van de negentiende eeuw werd het artificiële uitbeelden van gevoelens onder invloed van het Franse naturalistische model meer en meer als *passé* beschouwd; "the English found French 'naturalistic' drama distasteful, disturbing and very very fascinating." De naturalistische, getemperde wijze van spelen werd gecombineerd met de 'ensemble' stijl. Elk toneelgezelschap ontwikkelde zijn eigen stijl die de neerslag moest zijn van de visie van de regisseur. Ook toneelschrijvers zoals G.B. Shaw en Arthur Pinero vonden dat zij de acteur moesten begeleiden zodat hun eigen visie op het stuk aan het publiek werd doorgegeven.

De politieke, radikale stukken van Shaw en Ibsen vonden echter moeilijk bijval bij het grote publiek. Het repertoire van de gevestigde toneelgroepen was

dan ook een toonbeeld van conformisme en een bevestiging van burgerlijke waarden.

Aan de hand van het melodrama *Jack Sheppard* toont Taylor aan hoezeer bepaalde opvoeringen nog tussen conventie en een meer realistische weergave hingen. Bovendien wijst Taylor op het succes van dergelijke stukken bij het publiek, een succes waar wij het in deze eeuw moeilijk mee hebben ook al omdat wij waarschijnlijk de capaciteiten van de Victoriaanse acteur onderschatten. Taylor verwijst hierbij naar Dickens' romans die door ons inderdaad nog al eens als overdreven sentimenteel beschouwd worden : "Actors were not only capable of impersonating his extravagant characters, but, through their own emotional intensity, could give a sense of reality to many scenes, which on the page, not only of the playscripts, but in the novels themselves read as mawkish and sentimental."

Pas in de jaren tachtig begonnen acteurs zelf over de psychologische aspecten van hun beroep te schrijven. De namen die volgens Taylor hierbij het meest in het oog springen zijn die van Henry Irving en Constant Coquelin. Volgens de Fransman Coquelin heeft de toneelspeler twee persoonlijkheden : zijn eigen persoonlijkheid en diegene die hij moet uitbeelden. De grote moeilijkheid ligt in het onderdrukken van de eigen persoonlijkheid. Irving daarentegen vindt dat persoonlijk gevoel en professionele controle over die gevoelens samen moeten gaan. Die verschillende houding werd uiteraard gereflecteerd in hun interpretatie en uitbeelding van de personages op scène : Coquelin bestudeert vooral het voorkomen, de uiterlijke gedragingen van het personage terwijl Irving diens ziel probeert te tonen. Coquelins aanpak is, zo stelt Taylor, sociologisch terwijl die van Irving psychologisch is.

Naar het einde van de eeuw toe verdwijnt de professionele acteur en met hem het clichématige, theatrale in het toneelspelen. Een nieuwe generatie treedt aan met namen zoals Mrs Patrick Campbell, Beerbohm Tree, Gerald Du Maurier en Lily Langtry. Het stuk dat Taylor in die context bespreekt is het controversiële *Trilby*.

Taylor eindigt zijn studie met een pleidooi voor een revaluatie van de Victoriaanse interpretatie van Shakespeares stukken. Toegegeven, zegt hij, de Victorianen knipten uit het Shakespeare oeuvre dat wat zij als immoreel bestempelden maar : "from a purely theatrical point of view, the Victorians were more able to fulfil the intentions of the text, because actors played the passion rather than the person."

Hij besluit met de wijze woorden dat de 'bad old systems' niet helemaal slecht waren. Integendeel, Victoriaanse acteurs beheersten de kunst van het acteren in die mate dat wij hen dat met reden mogen benijden.

Wat daar ook van zij, *Players en Performances* blijft boeiend tot het einde. De tekst is voorzien van een gedetailleerd voetnotenapparaat, een index en een hele reeks intrigerende illustraties en foto's uit die goeie oude tijd. Het enige schoonheidsvlekje is wel het storend aantal drukfouten. De tweede druk of de pocketeditie zal die hopelijk weggewerkt hebben.

Nina Auerbach, *Private Theatricals. The Lives of the Victorians*, Cambridge, Nass., London : Harvard U.P., 1990, 132 pp., 745 Bfr (\$ 18.50)

Nina Auerbach staat bekend om haar indringende, feministisch geïnspireerde studies over de Victoriaanse maatschappij. Gezien haar uitgebreide kennis van zowel romans als poëzie en toneel publiceerde zij o.m. boeiende studies over de mythische relatie vrouw-demon en over vrouwengemeenschappen in de literatuur. Maar zij is ook geboeid door het Victoriaanse theater. Haar biografie van de Engelse actrice Ellen Terry verscheen in 1987 en past in die feministische visie die het theater als een typisch bouwsel van het patriarchaat ziet. Via het theater kunnen de rollenpatronen immers extra in de verf gezet worden.

In haar meest recente studie heeft Nina Auerbach haar verschillende interessesferen bijeengebracht. Een en ander is het resultaat van een reeks geslaagde gastcolleges. Haar thesis is een bevestiging van Shakespeares bekende citaat :

All the world's a stage,
And all the men and women merely players.

Zij argumenteert hier namelijk dat de doorsnee Victoriaan op zoek ging naar vaste waarden die de maatschappelijk vervreemde negentiende-eeuwer opnieuw een houvast zouden bieden. Zo'n vaste waarde vond hij in zichzelf, in het 'ik'. Vandaar het nastreven van oprechtheid als opperste maatschappelijke waarde. Uiteraard was hij zich goed bewust van de onbereikbaarheid van dat ideaal want, paradoxaal genoeg, speelde iedereen in het sociale leven toen, wellicht nog meer dan nu, een of meer rollen; ieder nam een pose aan die het ware 'ik' verborg.