

## BOEKBESPREKINGEN

## HET ACTEURSTHEATER VAN DE ENGELSE RESTAURATIE

J.L. Styan, *Restoration Comedy in Performance*, Cambridge U.P., 1986, 271 p. (ISBN 0521 27421 4).

Er kunnen maar weinig deelgebieden van de Engelse letterkunde zijn, waarvan de kritische studie in de voorbije twee of drie decennien een méér explosieve groei gekend heeft, dan dat van het Restauratiedrama (1660-begin 18e eeuw). Over zowat alle aspecten daarvan heeft het onderzoek enorme vooruitgang geboekt. Dank zij de publikatie van o.a. het monumentale *The London Stage 1660-1800* (1960-68; 11 vols) beschikt de onderzoeker thans over een gedetailleerd (hoewel nog altijd onvolledig) beeld van de activiteiten van de verschillende theaters in de betrokken periode. Daarnaast werd onze kennis van dat lang verwaarloosde gebied aanzienlijk verrijkt dank zij edities van de toneelwerken van grotere én mindere goden van de Engelse dramaturgie (de meest in het oog springende is hier wel de zgn. "California"-editie van de verzamelde werken van John Dryden, begonnen in 1958 en thans nog niet volledig afgewerkt), maar vooral door de vele studies over uiteenlopende facetten m.b.t. de auteurs, de dramateksten, het publiek en de schouwburgen. (Een nuttig overzicht van de stand van het onderzoek en de nieuwe richtingen, vindt men in R.D. Hume, "English Drama and Theatre, 1660-1800: New Directions in Research", *Theatre Survey*, XXIII (1982), 1, pp.71-100). De meest markante verschuiving in de recente kritiek is wellicht die waarbij de klemtoon verlegd werd van het Restauratiedrama als literaire teksten naar het Restauratiedrama als theater. Een voorbeeld van deze benaderingswijze, die de toneeltekst slechts als één onderdeel van de opvoering beschouwt, vindt men in Peter Hollands *The ornament of action. Text and Performance in Restoration comedy* (Cambridge U.P., 1979). J.L. Styan's *Restoration Comedy in Performance* is één van de meest recente en een boeiend geschreven en informatieve bijdrage tot die trend.

Zoals Montague Summers het in de jaren '20 en '30 al onderkend had, meent ook Styan dat de sleutel tot het contemporaine succes van de Restauratiekomedie niet te vinden is in de tekst (die alleen de basis was voor veel improvisatie) noch in de ingewikkelde maar formule-achtige intriges, maar wel in de opvoering zelf en al wat daar mee samenhang. Het is vanuit de wisselwerking tussen toneel en publiek dat Styan zijn onderwerp consequent onderzoekt. Er bestond volgens hem namelijk een enge band tussen acteurs en publiek, gebaseerd op een gemeenschappelijke "culturele" achtergrond, die echter nooit vertaald werd in een soort "realistisch" blijspel maar wel in een "comedy of non-illusion", gekenmerkt door elementen die het artificiële eigenbeeld van het publiek alleen maar bevestigden (b.v. via prologen en

epilogen, alleenspraken, terloopse opmerkingen, blikken, etc.). De homogene sociale samenstelling van dit publiek was niet alleen de basis voor een uitstekende relatie met de auteur en het werk, zij maakte de komedie tevens tot een soort permanente "inside joke", in Styan's terminologie een metatheater, "where actor and audience alike self-consciously indulge the imaginative pleasures of dramatic pretence" (p.13). Styan poogt de essentie van dat opvoeringsaspect te doorgronden en te reconstrueren ten behoeve van de 20e-eeuwse lezer (én regisseur), via een analyse van de voornaamste componenten van het theatergebeuren: 1. de schouwburg en de voorstelling; 2. de acteurs; 3. de actrices; 4. de toneelruimte en de liefdestaktiek; 5. de taal; en 6. de geest van de opvoering. Over dat alles verschaft de toneeltekst echter onvoldoende tastbare gegevens en Styan gebruikt dan ook bronnenmateriaal van "externe" aard, zoals memoires, dagboeken, reisverslagen, handleidingen over etiquette (die een idee geven van de beschaafde norm van die tijd) en prenten en afbeeldingen (die ons heel wat vertellen over de sociale omgangsvormen tijdens de Restauratietijd). Eén van de interessantste aspecten van Styans boek is echter dat hij zijn bevindingen m.b.t. hogergenoemde componenten quasi systematisch toetst aan (of complementeert met) de wijze waarop moderne regisseurs en acteurs een aantal van de populairste blijspelen hebben proberen te reconstrueren.

Wat de fysieke structuur van de theaters zelf betreft, maakt Styan de bemerking dat, afgezien van welke "architecturale" ontwikkelingen dan ook, de managers en acteurs het "intieme" karakter van hun theater bleven beklemtonen. Men kan — terecht of onterecht — van mening verschillen met Styan over dergelijke veralgemening, maar hij heeft het bij het rechte eind met zijn betoog dat moderne regisseurs zich te weinig hebben bekommerd om het typische karakter van het Restauratietheater — het gebruik van deuren, balkons, beweegbare decors, lichteffecten, muziek, zang en dans — dat gericht was op de interactie tussen auteurs en publiek.

De hoofdstukken gewijd aan acteurs en actrices verschaffen weliswaar geen nieuwe inzichten in de contemporaine acteerstijl, maar herinneren er de lezer op overtuigende wijze aan dat dit een "actors' theatre" was. Op de vraag hoe een heer of dame uit die tijd gespeeld diende te worden, geeft Styan een gedetailleerd maar boeiend antwoord in de vorm van een keurig geïllustreerd overzicht van de "paraphernalia" van zulke personages. De meestal weelderige kostuums fungeerden als een soort toneeltaal, die eventueel kon dienen om het (non-)conformisme van de figuur in kwestie duidelijk te maken. Hoe belangrijk b.v. het ritueel van aankleden en ontkleden wel kon zijn, illustreert de auteur aan de hand van de figuur van Dorimant, de vaak besproken losbollige held in Ethereges *Man of Mode*: "...costume comments on character in a richly theatrical way, and the fine clothing with which Dorimant exhibits himself signals his preposterously selfish attitude to life" (p.59). Andere rekwisieten (pruiken, hoeden, handschoenen, zwaarden, etc.) waren nauwelijks minder



Scène uit "The Provoked Wife" van Sir John Vanbrugh. Uit Vanbrugh, *Plays*, 1735. Overgenomen uit J.L. Styan, *Restoration Comedy in Performance*, C.U.P., 1986

belangrijk. De acteerstijl werd dus in niet geringe mate bepaald door de geldende gedragscode en de dagelijkse etiquette, die op zichzelf al eerder theateraal waren. Op deze conventies was b.v. het onderscheid tussen de figuren van de "gallant" en de "beau" gebaseerd: de eerste is, hoe vlegelachtig ook, doorgaans de norm in de komedie, terwijl de laatste, fatterig, verwijfd en vaak op Franse leest geschoeid, onveranderlijk het doelwit van kritiek en satire was.

De aanwezigheid van de actrice op het toneel van de Restauratie was een nieuwigheid die door dramaturgen en directeurs op intense wijze geëxploiteerd werd. (Vóór 1660 werden vrouwenrollen vertolkt door jongens of mannen). Nog méér dan bij de mannenrollen bepaalde de fysieke verschijning van de actrice en de items van haar garderobe de acteerstijl. Gewaden, kapsels, waaiers, maskers, e.d.m. droegen dus op subtiele manier bij tot de karakterisering van de personages. Het gedrag van de kokette dame maakte, evenzeer als de tekst zelf, integraal deel uit van de toneeltaal, en had voor de toeschouwer een niet mis te verstane betekenis. Naast de herkenbare types, creëerde de komedieschrijver van de Restauratie echter ook de "breeches part", de rol van het meisje in mannenkleden — een uiterst succesrijke formule die in talloze nieuwe stukken werd toegepast. De aantrekkingskracht die dergelijke rol op de auteur uitoefende is makkelijk te verklaren: de vermomming liet immers toe de fysieke kwaliteiten van jonge actrices extra in de verf te zetten zonder echt aanstoot te geven (de beroemde Nell Gwyn oogstte hiermee grote successen), en kon daarenboven functioneel verbonden worden aan allerlei dramatisch geladen situaties.

Binnen een ietwat korter bestek, schenkt Styan aandacht aan het gebruik van de toneelruimte. Zoals N.J. Rigaud het enkele jaren terug in zijn studie over *Etherege* (1980) al aantoonde, bezaten het druk over en weer gewandel, dat zo typisch is voor dit theater, en de wijze van groeten en afscheid nemen, tegen de achtergrond van een al dan niet identificeerbare promenade, een belangrijke signaalfunctie. Evenzeer als de conversatie zelf, droeg elke wellustige blik, elk gestyleerd gebaar, bij tot de betekenis van een scène en een beter begrip van de gebruikte verleidingstactiek. Het liefdesspel zelf en de daarbij gebruikte taal waren dus zeer complex. En toch nooit zó complex dat de toeschouwer het onderscheid niet langer kon maken tussen ernstig bedoelde komische scènes en het soort nagemaakte, spottende of burlieke (en dus, zelf-relativerende) liefdesscènes die men aantreft bij *Etherege* en *Wycherley*, en die erop gericht waren het theatrale karakter van dit theater te onderstrepen: "What the audience sees on the stage is far from being a mirror-image of itself, and the comic stage does not reflect social manners in the way that awkward metaphor suggests" (p.167).

Precies zoals alle andere omgangsvormen was het taalgebruik van de laat-17e-eeuwse "beau monde" beschaafd en elegant. De graad van verfijning

en de spreesnelheid in de komedie werden, zo betoogt Styan, nog nauwelijks gehaald in de moderne wederopvoeringen. Tijdens deze periode deed trouwens één van de meest markante aspecten van het dramatisch taalgebruik zijn intrede, nl. de "repartee" of de kunst van het gevatte en slagvaardige antwoord, die aan zovele komische dialogen sindsdien levendigheid en snedigheid verleent. "Combats of wit", in welke vorm dan ook, bleven gedurende de hele periode erg gegeerd in de komedie, evenals "doubles entendres" en "asides" of opmerkingen gericht tot het publiek — elementen die volgens Styan illustreren hoe de toeschouwer geacht werd af en toe uit zijn rol van passieve kijker te stappen. Het is geen toeval dat, naarmate de schouwburgen vergrootten naar het einde van de periode toe, en het direct contact met het publiek dus verminderde, de "aside" ook geleidelijk in onbruik raakte.

In zijn afsluitend hoofdstuk over de "spirit" van de opvoering, recapituleert Styan de premisse van zijn studie: "The conscious element of play-acting at all times eliminated any realistic picture of human behaviour, individual psychology or the working of the social forces; the plays are not an authentic portrait of the life of the times" (p.212). Het theaterpubliek wist precies wat hun in een komedie te wachten stond: één of andere versie van de eeuwige "battle of the sexes", gevat in een artificiële, stereotiepe intrige, en handelend over een welbekend thema, zoals de tegenstelling tussen stad en platteland, het liefdesspel, of nog onenigheid in het huwelijk en ontrouw (één van de levendigste en meest dubbelzinnige scènes is de "China scene" in Wycherleys *The Country Wife*). Dat vele situaties in de sekskomedies van de Restauratie op het randje af van het schunnige waren, is vaak een hinderpaal geweest bij de appreciatie ervan. Het is, zo besluit Styan, grotendeels te danken aan het inzicht van de vroeg-20e-eeuwse pioniers van de wederopvoeringen — Montague Summers, de English Stage Society, de Phoenix Society, en een hele schare acteurs — dat zulke morele bezwaren uit de wereld geholpen werden. De toeschouwer en de moderne regisseur moeten beseffen dat "Restoration style is not a collection of outmoded period mannerisms, imposed upon the lines, but an integrated and harmonious effect of showing and sharing what they stood for" (p.250).

Jean-Pierre VANDER MOTTEN