

BOEKBESPREKINGEN

GODINNEN VAN HET THEATER

John Stokes, Michael R. Booth, Susan Bassnett, *Bernhardt, Terry, Duse. The actress in her time*, Cambridge: Cambridge U.P., 1988, 192 pp. (£ 15).

Het eigene van een boek zoals dat van J. Stokes, M.R. Booth en S. Bassnett, waarin drie beroemde theaterfiguren behandeld worden, is dat men beschikt over een brede invalshoek die het mogelijk maakt de socio-culturele achtergrond grondig te belichten en dat men van daaruit revelerende vergelijkingen tussen de verschillende artiesten kan maken. De Italiaanse actrice Eleonora Duse en de Franse diva Sarah Bernhardt werden al eens eerder met elkaar geconfronteerd in de studie van Henry Knepler *The Golden Stage* (1968). Maar Knepler besprak daarnaast nog de Française Rachel Felix en de Italiaanse Adelaide Ristori, allebei te situeren in het midden van de negentiende eeuw, terwijl in deze nieuwe studie geopteerd werd voor de tijdgenote van Duse en Bernardt, Ellen Terry, een actrice van Engelse origine.

De keuze van de drie actrices is gebaseerd op hun naar verluidt ongeëvenaarde populariteit. Het is evenwel niet de bedoeling van de auteurs om nog een bijdrage te leveren tot de onmetelijke reeks van biografieën die deze vrouwen reeds tot onderwerp hadden. Deze studie wil het voornamelijk hebben over de professionele kant van hun carrières, hoe moeilijk dat ook te vatten is gezien de filmindustrie nog in de kinderschoenen stond en zij de voorstellingen moeten proberen te reconstrueren aan de hand van vaak geposeerde foto's, beschrijvingen door individuele toeschouwers en indrukken vanwege de actrices zelf, stuk voor stuk tijdsgebonden en weinig objectieve informatie. Ondanks hun eigen omzichtigheid en de waarschuwing dat men voorzichtig moet zijn bij het beoordelen van opvoeringen die men zelf nooit zag lijkt mij elk van de auteurs in min of meerdere mate in de opzet geslaagd.

John Stokes, die de bijdrage over Sarah Bernhardt verzorgde, is duidelijk vertrouwd met zijn onderwerp: niettegenstaande de talloze geschriften over Bernhardt heeft hij nog heel wat nieuw materiaal weten aan te brengen, opgedolven uit onaanbeoordeelde archieven. Zijn hoofdstuk is opgedeeld in: Sarah de manager, Sarah de actrice en de receptie van Sarah Bernhardt. De eerste paragraaf verschaft inzicht in de financiële problemen en vele andere duistere toestanden waarin Sarah regel-

matig verzeild raakte. In het deel over Sarah Bernhardts acteerstijl analyseert Stokes haar techniek. Maar hij besteedt ook aandacht aan de encenering en de theatrale effecten in een typische Bernhardt-productie. Het laatste stuk dan is een poging om La grande Sarah een plaats toe te bedelen in de theatergeschiedenis. Stokes toont immers overtuigend aan dat de invloed van Sarah Bernhardt op bijvoorbeeld de Engelse theaterkritiek nog tot in de jaren vijftig is blijven nawerken.

Stokes' opzoekingswerk is indrukwekkend. Het enige bezwaar dat de lezer eventueel kan aanvoeren is de duidelijke antipathie voor zijn onderwerp die uit Stokes' behandeling spreekt en die wellicht te verklaren is als een reactie tegen de overdreven adulatie waarmee de Franse ster tot nog toe werd benaderd. Het deel over Ellen Terry, van de hand van Michael R. Booth, is daarentegen wél met een manifeste sympathie voor deze grote Engelse dame geschreven. Als we Booth mogen geloven heeft Terrys carrière nooit de internationale allure aangenomen die zo zeer de loopbaan van haar twee tijdgenoten kenmerkte. Ook haar natuur, haar karakter was anders: minder zelf-bevestigend, minder egocentrisch, minder opdringerig zelfs zou je kunnen zeggen. Op de scène werd zij nog altijd gedomineerd door haar mannelijke tegenspeler, Henry Irving, en ze zou op één abortieve poging na nooit de financiële toer op gaan. Ook management liet ze liever aan Irving over.

Maar als actrice is ze, met haar collega's, te situeren in dat tijdsgebonden streven om wezenlijk deel uit te maken van esthetische scènes. Toneel, schilderkunst en zelfs beeldhouwkunst leken toen dichter bij elkaar te staan dan ooit: decors waren er vaak op gericht om aan bekende schilderijen te doen herinneren, actrices werden in hun bekendste rollen geschilderd of vergeleken met figuren uit beroemde schilderijen. Zo werd Ellen Terry herhaaldelijk genoemd als het Pre-Raphaëlitisch model bij uitstek. Zij was zelf trouwens heel begaan met de esthetische kant van een opvoering. Haar - weliswaar korte - huwelijken met de schilder G.F. Watts en, later, de estheet E.W. Godwin hadden haar bewust gemaakt van de noodzaak aandacht te besteden aan decors en kostumering. Dat alles maakte voor Terry dan ook deel uit van haar studie van de rol die zij zou moeten spelen.

Booth bestudeerde ook Terry's toneelteksten en vond die volgekriebeld met commentaar, woordverklaring, richtlijnen voor het vertolken van de rol, enz. Haar voorbereiding van een nieuwe rol ging heel ver. Zo trok zij bijvoorbeeld naar een krankzinnigengesticht om op getrouwe wijze de waanzin van Ophelia te kunnen uitbeelden, een praktijk die ons sterk doet denken aan de wijze waarop een theatergroep als het Werktheater Amsterdam te werk gaat. Kortom, zij nam het métier van actrice erg *au sérieux*.

De laatste grote naam in deze drievuldigheid is die van Eleonora Duse. Duse

was aan haar Franse tegenstandster, Sarah Bernhardt, gewaagd. Haar successen in binnen- en buitenland zijn vergelijkbaar. Ze beheerde ook haar eigen financiën en met vaak even desastreuze gevolgen. Net als Bernhardt verloor zij haar hart aan een veel jongere man dan zijzelf - de dramaturg Gabriele d'Annunzio - maar Duse kwam de ontrouw van die partner veel moeilijker te boven. Het grote verschil met Bernhardt lijkt er evenwel vooral in te bestaan dat zij bewust nieuwe theaterexperimenten steunde, zowel financieel als lijfelijk door haar optreden in het stuk.

Susan Bassnett begint haar essay over Duse met een bespreking van één van de vele echecs die D'Annunzio voor Duse schreef en waarin zij tevergeefs investeerde: *Francesca Da Rimini* (1901). Het is voor Bassnett de aanleiding om na te gaan wat Duses tijdgenoten over haar en over haar partner dachten, en om te proberen zelf te traceren wat nu juist de reden kan geweest zijn voor dit zoveelste fiasco. Volgens Bassnett ligt de oorzaak deels in D'Annunzio's gebrek aan talent, deels in de persoonlijkheid en de achtergrond van Duse.

Zo is de weg vrij gemaakt om kort het leven van Duse te overlopen en haar opkomst te situeren binnen de ontwikkeling van het Italiaanse theater in de negentiende eeuw. Duse was getraind binnen het *mattatore* systeem, wat betekende dat zij, de hoofdactrice - net zoals Bernhardt alweer - alle aandacht van het publiek trok, meestal ten koste van de andere acteurs. In haar techniek leunde ze dan wel dicht bij de twintigste eeuw aan: Duse hield niet van grootse, theatrale gebaren. Haar bewegingen waren subtiel. De tragiek sprak uit de stiltes die ze invoerde en uit haar expressief gelaat. Vooral Ibsens stukken lagen haar uitstekend. De vrouwelijke auteur van dit hoofdstuk heeft de kans niet laten schieten om ook vanuit feministische hoek de carrière van actrice, in casu die van Duse, nader te bekijken. Haar conclusie stemt tot nadenken. Volgens Bassnett benadrukte Duse altijd al haar mens-zijn eerder dan haar vrouw-zijn. Ze gebruikte geen schmink, kleurde haar haren niet, droeg geen corsetten. Maar pas na de breuk met D'Annunzio werd ze feministe. Dit vertaalde zich op professioneel vlak in een keuze van sterke vrouwenrollen en in haar privéleven in de stichting van een bibliotheek voor actrices.

Bassnetts bijdrage is zeker waardevol maar ze liet toch hier en daar een steek vallen. De verwijzing naar Ellen Terry als een jongere vriendin (p. 167) bijvoorbeeld, terwijl Terry meer dan tien jaar ouder was, werkt storend.

Tot slot nog dit: het is een nette uitgave waarbij de selectie van de fraaie illustraties getuigt van smaak en originaliteit, wat het lezen stimuleert.