

VICTORIAANS THEATER

Anthony Jenkins, *The Making of Victorian Drama*, Cambridge : Cambridge U.P., 1991, 301 pp., ISBN 0 521 40205 0.

De studie van het Victoriaanse theater zit in de lift. Anthony Jenkins' werk is het zoveelste in de reeks van overzichten van een vaak over het hoofd geziene periode, althans wat toneel betreft. De negentiende eeuw was blijkbaar ook voor het theater een 'age of transition', de overgang naar de moderne, realistische en meer genuanceerde presentatie op scène. Voor de specialist terzake ontbreekt evenwel vooralsnog de mogelijkheid om die presentatie via geluidsopnamen en/of film te bestuderen.

Jenkins' aanpak ligt eigenlijk voor de hand. Hij gaat de evolutie van het Victoriaanse toneel na in het werk van zeven auteurs. De nadruk ligt hierbij op de thematiek die in die stukken naar voren komt en, in de eerste plaats, op de 'Woman's Question'.

Hij begint zijn uiteenzetting met een algemeen, informatief hoofdstuk over de positie van het toneel en de acteur in de Victoriaanse maatschappij. Een van de meest overtuigende argumenten dat 'acteren' een eerbaar beroep was geworden tegen het einde van de eeuw was het feit dat acteurs dan herhaaldelijk in aanmerking kwamen voor een ridderschap. De toneelauteur zelf werd niet zo vlug en zo hoog gewaardeerd :

Audiences went to the theatre to cheer the actor's rousing crescendos or thrilling silences, to wonder at his telling 'points', to laugh at his physical dexterity, to applaud the scenery; so the playwright had to supply melodious fustian, melodramatic *coups de théâtre*, and farcical situations on which the actor could work his magic. (p. 23)

Nieuwe stukken moeten geschreven worden in functie van de acteurs of zelfs van de hele compagnie. Gezien het faal-risico dat eraan verbonden was werden auteurs in verhouding weinig betaald. Vertalingen van Franse stukken die op het continent reeds hun waarde bewezen hadden werden daarentegen gretig in het repertoire opgenomen. Auteurs gooiden zich dan ook op het schrijven van adaptaties en vertalingen omdat het voor hen 'easy money' betekende. Auteurs die wèl met hun tijd wilden meegaan en betere scripts wilden schrijven plooiden dan weer voor de typische Victoriaanse terughoudendheid. Zij zouden nooit

bestaande sociale situaties openlijk bekritisieren uit vrees het publiek te choqueren. Het gevolg van dit alles is dat heel weinig Victoriaanse stukken vandaag nog op scène houdbaar blijken. Alleen enkele komedies en farcen waar het immorele zonder scrupules ten tonele werd gebracht achter de beschermende laag van het komische worden nu nog opgevoerd.

Edward Bulwer probeerde in de jaren dertig iets diepere stukken te schrijven, maar zijn 'coach', de ervaren acteur William Charles Macready, wees hem op de noodzaak te generaliseren. Het theater was een show, er was geen plaats voor subtiliteiten. Elk personage moest voor een bepaald type staan, een welbepaalde sociale groep vertegenwoordigen en in duidelijk contrast staan tegenover de andere personages. Het enige stuk van Bulwer dat de eeuwwisseling overleefde is *Money*. Het taalgebruik is hier veel natuurlijker dan in zijn vroegere stukken en de dialoog staat centraal. Bovendien heeft Bulwer er een duidelijk beeld in geschetst van de positie van de Victoriaanse vrouw en precies omwille van die vrouw en de manier waarop zij in het toneel werd voorgesteld is het er Jenkins om te doen. Hij gaat in elk van zijn hoofdstukken na in hoeverre de dramaturg



THE NEW WOMAN.

"YOU'RE NOT LEAVING US, JACK! TEA WILL BE HERE DIRECTLY!"

"OH, I'M GOING FOR A CUP OF TEA IN THE SERVANTS' HALL. I CAN'T GET ON WITHOUT FEMALE SOCIETY, YOU KNOW!"

Illustratie overgenomen uit Jenkins, p. 146

de gangbare opinie over de ideale vrouw onderschrijft en als een benijdenswaardig model beschrijft.

Enkele decades later vertolkt de auteur Tom Robertson de conventionele ideeën over vrouw, huwelijk en gezin in zijn werk. Het weekblad de *Athenaeum* noteerde omtrent zijn stukken dat ze allemaal een gelijkaardige combinatie vertoonden : een simpel verhaal met geciseleerde, vlotte dialogen en een vreemde combinatie van romantiek en dagelijks leven ; "Love is the diamond in the play(s), worldliness its setting". (p. 63) Robertson schreef meer specifiek voor de compagnie van het Prince of Wales theater. Heel typisch is bijvoorbeeld zijn stuk *Ours* (1866) waarin plebeïsche situaties en alledaagse dialogen vermengd worden met traditionele tableaux en dramatische tegenstellingen. Oorlog en heldendom worden verheerlijkt naast huwelijk en eeuwige liefde. Jonge vrouwen worden voorgesteld als onnozele ganzen die de hele tijd giechelen en niet beseffen dat mannen ondertussen hun levens voor hen opofferen. In *Caste* (1867) wordt Esther heel voorzichtig op de hoogte gesteld van de dood van haar man en enige tijd later op een even omzichtige wijze voorbereid op zijn terugkeer. Ze zou kunnen sterven van vreugde — "What angels women are !" (p. 87).

In het (niet muzikale) werk van William Schwenck Gilbert (de man van de bekende Gilbert and Sullivan operettes) werd een veel kritischer beeld van maatschappij én vrouw opgehangen. Maar volgens Jenkins is slechts één stuk de moeite van het hernemen waard. *Foggerty's Fairy* (1881), een complex verhaal waarin om de haverklap getoverd wordt, verkondigt een klare boodschap : "men's sole passion is themselves and the women are either foolish idealists or so down-to-earth that marriage becomes a matter of business". (p. 119)

Gilbert durfde eigentijdse misstanden aan te vallen maar de fantastische elementen in zijn scripts waren niet naar de zin van de voorstanders van een meer realistisch toneel. Henry Arthur Jones' *The Silver King* (1882) werd veel meer beschouwd als de voorbode van verandering. De stijl is minder flamboyant, de plot minder ongeloofwaardig maar de waarden die hij hardnekkig verdedigde zijn die van de bourgeois. De New Woman vindt in zijn ogen geen gratie : "Enter Sophie Jopp at window, in outdoor dress; a dogmatic, supercilious, incisive young lady, with eye-glass and short hair. She speaks in a metallic, confident voice; a girl who could never blush". Verder vermijdt hij alle onaangename onderwerpen en eventuele toespelingen blijven bewust vaag. Jones verdedigde 'eer, respect, reputatie' hoewel hij inging tegen de Victoriaanse preutsheid.

Wilde, zijn jongere tijdgenoot, zou eenzelfde houding aannemen al zal die vergelijking hem vast in zijn graf doen keren. Wildes leidraad bij het schrijven van toneelstukken was namelijk de volgende : "The first rule is not to write like Henry Arthur Jones, the second and third rules are the same !". Wilde komt bij Jenkins pas in het zevende hoofdstuk aan bod. Eerst heeft hij het nog over Arthur Pinero, een auteur die vaak in één adem met Jones genoemd wordt. Vrouwen, de 'Woman's Question' staan ook in Pinero's stukken centraal. De titels zijn veelzeggend : *The Weaker Sex* (1884), *The Amazons* (1893), en vooral *The Second Mrs Tanqueray* (1893). De moraal is weinig origineel. De enige strijd waarvoor vrouwen zich zouden mogen inzetten is die voor de echtgenoot, de enige intellecten die ze zouden mogen ontwikkelen die van haar kinderen.

Volgens de estheet, Oscar Wilde, was Kunst in se nutteloos, al kon het een ogenblik vreugde bezorgen. In zijn komedies ligt de nadruk op een ver doorgedreven individualisme overhellend naar egoïsme. Ook de personages in het bekende *The Importance of being Earnest* (1895) geloven onvoorwaardelijk in zichzelf en het masker dat ze opgezct hebben terwijl ze de wereld naar hun eigen goeddunken herscheppen. Vrouwen zetten in Wildes stukken een stap in de richting van onvoorwaardelijke emancipatie. Maar hier en daar doet hij nog kleine toegevingen aan de eisen van het publiek. In *Mr and Mrs Daventry* wordt Mr Daventry uit de weg geruimd vóór zijn weduwe een nieuw leven kan beginnen.

Wilde was zoals zijn personages, stelt Jenkins; het onderkennen van de maatschappelijke realiteit zou bij hem evenwel tot zijn val en vroegtijdige dood leiden. G.B. Shaw, de laatste auteur die hier — heel eventjes maar — onder de loupe wordt genomen, zou evenzeer opkomen voor de rechten van het individu maar zonder zijn eigen huid te riskeren. Tegen het einde van de negentiende eeuw was hij nog een onbekende entiteit maar hij was ervan overtuigd dat zijn tijd wel nog zou komen : "The contemporary playgoer doesn't want me, and I dont want him (or her)..." (p. 264) Zijn visie bleek profetisch. Het was zijn werk en dat van andere Ibsen-volgelingen dat in de daaropvolgende jaren de scène zou beheersen.

Jenkins' werk is een boeiend relaas van een boeiende evolutie verteld met de juiste mengeling van kennis-van-zaken, humor en kritische zin. Zowel leken als specialisten zullen er hun gading in vinden.