

Webrecensie BMGN – LCHR 126:4 (2011)

Mattheij, T.M.M., *Leerschool der liefde. Burgerlijk drama en de Amsterdamse Schouwburg 1738-1788. Geschiedenis, repertoire, receptie* (Dissertatie Nijmegen 2010; Houten: Hes & De Graaf, 2010, 381 blz., ISBN 978 90 6194 310 5).

Leerschool der liefde, het proefschrift van Thomas Mattheij, is een eerste verkenning van de opkomst van het burgerlijk drama in de tijd dat het classicistisch toneel nog domineerde. In drie hoofdstukken behandelt hij dit ‘nieuwe toneel’ vanuit drie gezichtspunten: (1) zoals het gespeeld werd op de Amsterdamse en enkele kleinere schouwburgen (repertoire), (2) in relatie tot het classicistisch blijspel en (3) in relatie tot het classicistisch treurspel.

Het burgerlijk drama zou men zeer globaal kunnen beschrijven als een genre waarin de aan het blijspel ontleende burgerpersonages, ontdaan van hun komische context, verplaatst zijn naar de serieuze context van het treurspel, waar ze de plaats innemen van de daar gangbare ‘verheven’ personages (zoals vorsten). De onder het classicisme vastgelegde grenzen tussen de genres – treurspel, blijspel, klucht – boden echter geen ruimte voor nieuwe genres. In de verwarring over de vraag hoe dit nieuwe toneel te duiden en te benoemen ontstond een reeks nieuwe genrebenamingen, zoals ‘burgertreurspel’, ‘zedig blijspel’, ‘toneelspel’, ‘zedenspel’ en ‘drama’ (165-169). Helaas doet Mattheij geen poging te achterhalen in hoeverre deze termen eenzelfde soort ‘burgerlijke’ lading dekken. Nog problematischer is dat hij nergens een omschrijving, laat staan definitie, geeft van wat hij onder ‘burgerlijk drama’ verstaat. Lezers (en de recensent) moeten maar aannemen dat wat hij ‘burgerlijk drama’ noemt, dat ook is.

De overgang van classicistisch toneel naar burgerlijk drama begint

volgens Mattheij (21) met het 'toneelspel' *De glorieus* (1738), de Nederlandse vertaling van een Frans blijspel, door hem soms ook als '(vroeg)sentimenteel blijspel' gepresenteerd (131). Eén burgerzwaluw maakt echter nog geen burgerlente, want tussen 1738 en 1758 verscheen er welgeteld één ander burgerlijk drama: de *Getrouwde filosoof* (1747), ook uit het Frans vertaald (51). Het eerste oorspronkelijk Nederlandse burgerdrama dateert, volgens Mattheij, uit 1758 maar bleef ongepubliceerd (144-148). Aan de groei en bloei van, en de discussie over, het burgerdrama heeft het derhalve niet bijgedragen. Dat gold wel voor het volgende burgerlijk drama van eigen bodem: *De vriendschap* (1760) van Van der Winden. Ook al weerspreekt Mattheij de gangbare opvatting dat de ontwikkeling van het burgerlijk drama in Nederland 'omstreeks 1760' begon (18, noot 14), alles in zijn proefschrift wijst er op dat die ontwikkeling niet in 1738 maar pas rond 1760 serieus op gang kwam. De twee bovengenoemde toneelstukken veranderen daar niets aan.

In de jaren van de opkomst van het burgerlijk drama werd er veel en heftig gediscussieerd over dit nieuwe fenomeen. Opvallend is dat de pleidooien voor burgerlijk drama vaak gegoten werden in classicistische termen: kennelijk was het lastig de classicistische normen los te laten. Een voorbeeld: nog in 1770 kreeg Melanie, titelheldin van een Franse *tragédie*, door de vertalers (!) een gespreksgenoot toebedeeld om te voorkomen dat ze een echte alleenspraak zou houden. Alleen gekken, dwazen en dronkelappen praten hardop als ze alleen zijn – aldus de classicistische opvatting. Overgangsstukken als *Melanie* passen daarom evengoed in een betoog over classicistisch toneel als over burgerlijk drama.

Zulke toneeltechnische aspecten daargelaten, lijkt het classicistische jargon ook te dienen als middel om het burgerlijk drama te positioneren als serieus en respectabel genre, minstens als concurrent van het treurspel. In dit kader keerden steeds meer auteurs en critici zich tegen de vorsten van het treurspel: de macht moest naar de burgers, althans op het toneel. Niet iedereen was daar van gecharmeerd. Een hedendaags voorbeeld ter vergelijking is de aanval die Connie Palmén een paar jaar geleden deed op

het steeds populairder wordende genre van de thriller, in het bijzonder de ‘literaire thriller’, voor Palmen net zo iets onbestaanbaars als ‘burgerlijk treurspel’ dat was voor de nog steeds talrijke classicisten, die zich dan ook hevig verzetten.

Een van de belangrijkste classicistische leerstukken is dat van de poëtische gerechtigheid: een treurspel moet eindigen met duidelijke winnaars (beloonde deugd) en verliezers (gestrafte ondeugd). In 1770 nam Johanna Cornelia de Lannoy dit leerstuk op de korrel, omdat in de ‘natuur’ (realiteit) de deugd immers zelden overwint. Een onbeloonde deugd is ‘natuurlijker’, mits men die, hoewel verliezer, in de loop van het stuk als ‘benijdenswaardig’ afschildert en de ondeugd, hoewel winnaar, als ‘verachtelijk’. Deze interpretatie vond geleidelijk ingang en is achteraf te beschouwen als een opstapje naar het ‘realisme’ dat de voorstanders van het burgerlijk drama voor ogen stond.

Ten onrechte legt Mattheij de verantwoordelijkheid voor deze koerswijziging bij Samuel Richardson, die in de narede van zijn roman *Clarissa*, hier vertaald in 1755, in feite pleit voor poëtische gerechtigheid *post mortem* (235). Dat houdt in dat aan het slot van het toneelstuk postume roem en eer beloofd of voorspeld wordt voor het helaas gestorven deugdzame personage. Deze ‘na de dood beloonde deugd’ (door Richardson ontleend aan reeds bestaande treurspelen!) verschilt wezenlijk van wat De Lannoy bepleit en werd bovendien bij ons al gepraktiseerd sinds Vondels *Gijsbrecht* (1638). Ook het pleidooi van toneelschrijver Louis-Sébastien Mercier voor toneelstukken met meerdere plaatsen van handeling (in plaats van één) was, anders dan Mattheij suggereert (262), niet nieuw. Een dergelijke ‘eenheid van plaats’ werd eind zeventiende eeuw al gepropageerd door onder andere Lodewijk Meijer, nota bene lid van het classicistische genootschap Nil Volentibus Arduum. Mattheij houdt er kortom geen rekening mee dat classicistische evergreens als poëtische gerechtigheid en de eenheden geen onwrikbare, eenduidige begrippen waren, maar variante interpretaties én toepassingen toelieten, in Nederland wellicht zelfs eerder dan in Frankrijk.

De veranderingen in het toneel, en in de opvattingen over toneel, in de tweede helft van de achttiende eeuw zijn talrijk. Helaas moeten de meeste hier wegens ruimtegebrek onbesproken blijven, zoals de overgang van berijmd naar proza-toneel, de vraag wat en wie men als ‘burgerlijk’ beschouwde, en de veranderende opvattingen over de werking van toneel (het burgerlijk drama moet, anders dan het classicistisch treurspel, emotioneren). Deze en vele andere onderwerpen komen verspreid door het boek ter sprake. Al met al biedt *Leerschool der liefde*, mits kritisch gelezen, een eerste inkijkje in de ontstaansfase van het burgerlijk drama en een goed uitgangspunt voor verder onderzoek, dat zeker nodig is.

Anna de Haas, Huygens ING - KNAW