

# Toen meisjes nog jongens waren

11 maart 1999 om 00:00 uur | ERWIN JANS

BIJ het zien van enceneringen of verfilmingen van Shakespeare zullen slechts weinigen zich realiseren dat de vrouwenrollen in Shakespeares tijd door jongens en mannen werden gespeeld. Vrouwen waren op de scène niet toegelaten in het Engeland van Elizabeth I, de vrouw die van 1558 tot 1602 het politieke theater dirigeerde.

De redenen voor dat verbod waren religieus en moreel. Op het continent bestond het verbod al decennia niet meer. Pas in 1660 betrad de eerste Engelse actrice het podium. Shakespeare was dan al enkele decennia dood, hij stierf in 1616. De vrouwenrollen werden tijdens zijn leven gespeeld door zogenaamde *boy-actors*, jonge acteurs die de baard nog niet in de keel hadden. Zij werden binnen de troep door meer ervaren acteurs opgeleid.

We kunnen ons daar nog iets bij voorstellen wanneer het gaat om personages als Ophelia en Julia, die jonge meisjes waren. Maar wat met de volwassen en emotioneel rijpe vrouwenrollen als Lady Macbeth, Cleopatra of Hamlets moeder Gertrude, ook voor moderne actrices nog steeds veeleisende personages? Het is vrij onwaarschijnlijk dat deze rollen ook door boy-actors werden gespeeld. Misschien door volwassen acteurs die door expliciet gestileerde bewegingen en een duidelijk vervormde stem de vrouwelijkheid van hun personages aangaven, zoals de Japanse kabuki-acteurs dat doen?

Sommige onderzoekers zien hier een argument om te beweren dat in de tijd van Shakespeare veeleer formalistisch dan realistisch werd geacteerd. Maar eigenlijk weten we zeer weinig over het acteren en de concrete opvoeringen. We beschikken evenmin over afbeeldingen van boy-actors of van mannen die vrouwen spelen. We hebben wel een aantal ooggetuigenverslagen. Zo schreef Samuel Pepys in zijn dagboek over een zekere Kynaston dat deze acteur de liefelijkste vrouw speelde die hij ooit zag. En er zijn natuurlijk de theaterteksten zelf, die soms verrassende inzichten geven. Shakespeares Cleopatra stelt zich voor hoe zij in Rome als gevangene publiekelijk beledigd zal worden, en hoe zij in de Romeinse theaters door *some squeaking Cleopatra boy* (door een of andere piepende Cleopatra-jongen) zal worden uitgebeeld.

BINNEN deze limieten schreef Shakespeare en maakte hij theater. Maar waren het alleen maar beperkingen? Is de poëtische kracht van Shakespeares vrouwenfiguren niet het onmiddellijke gevolg van een retorische compensatie voor een fysiek gemis op de scène? Zoals hij ook de afwezige natuur in woorden deed verschijnen? Zijn vrouwenfiguren moesten immers *boy-proof* zijn.

Wat er ook van zij, het gaf Shakespeare de mogelijkheid tot een ingenieus spel met gender en seksuele identiteit. In komedies als *Driekoningenavond* en *De koopman van Venetië* speelt hij met de dramatische en ironische mogelijkheden van het zogenaamde „cross-dressing”, het dragen van kleren van het andere geslacht. In de tijd van Shakespeare wil dat zeggen dat een man verkleed als vrouw, zich verkleedt als man. De maatschappelijke orde, waarvan de seksuele differentie en het daarmee samenhangende rollenpatroon tegelijk hoeksteen en toetssteen zijn, wordt zo tijdelijk op de helling gezet. *Unsex me*, vraagt Lady Macbeth bij de voorbereiding van de moord op koning Duncan, „maak van de melk in mijn borsten bittere gal.”

De gevaren van het uitwissen of herverdelen van mannelijke en vrouwelijke rollen, de fascinatie voor de androgynie, de aandacht voor de verhouding tussen kleding, sociaal gedrag en gender waren

belangrijke filosofische, religieuze en sociale preoccupaties van het Engeland van de Renaissance. Alsof er over de definities van man en vrouw, mannelijk en vrouwelijk op de scène nog onderhandeld kon worden.

Dit is wellicht een van de redenen geweest waarom de Puriteinen in 1642 beslisten om alle theaters te sluiten. Ze bleven bijna twee decennia dicht, tot 1660. Daarna waren de zeden veranderd. Vreemd genoeg gebruikte koning Charles II een moreel argument om vrouwen toe te laten op de scène: de aanwezigheid van jongens in vrouwenkleden zou homoseksualiteit en masturbatie aanmoedigen. „*In this reforming age/we have intents to civilize the stage*”, luidt het in de proloog op de eerste voorstelling die een actrice introduceerde.

Maar er waren andere redenen. Het hof werd erg beïnvloed door wat er gebeurde op het continent, waar actrices al meer dan een eeuw op de scène stonden. Veel meer dan in Shakespeares tijd werd het theater bepaald door de smaak van de aristocratie, en was het duidelijk minder populair dan voorheen: de twee theaters die in 1660 in Londen geopend werden, moesten een aantal jaren later fuseren om te kunnen overleven.

HET vrouwenlichaam op zich was reeds een meerwaarde op de scène. Afbeeldingen uit die periode tonen hen vaak met half ontblote boezem. Zij werden zo goed als gelijkgeschakeld met prostituees en in vele gevallen niet eens onterecht. De bekendste actrice uit die periode, Nell Gwyn, staat meer bekend voor haar schandalen en avontuurtjes dan voor haar artistieke begaafdheid.

De actrices veroorzaakten heel wat interne spanningen in de theaters. Ze waren nauwelijks opgeleid, ongedisciplineerd, meer geïnteresseerd in hun uiterlijk en vaak op zoek naar een rijke minnaar.

Tegen betaling werden aristocratische jonkers tijdens de voorstelling in de kleedkamers van de actrices toegelaten. Dit alles mag echter niet doen vergeten dat zich in korte tijd een groep actrices aandiende die zich professioneel en met overgave aan het acteren wijdde, en daarvoor ook erkenning kreeg. Mary Betterton is misschien de bekendste onder hen. Zij was de vrouw van de veel geprezen acteur Betterton. Tegen ieder schandaal beschermd door haar huwelijk, en met de professionele hulp van haar man, groeide zij uit tot een van de *leading ladies* van haar tijd.

Ook in het Restauratie-drama bleef de interesse in verkleedpartijen en „cross-dressing” bestaan, maar nu gebeurde vaak het omgekeerde: vrouwen verkleedden zich als mannen. Het zien van de heupen en benen van de actrice was een extra erotische prikkel voor het mannelijke publiek. In de achttiende en negentiende eeuw gaan actrices als Sarah Bernhard nog een stap verder. Zij wagen zich aan mannenrollen, waarbij Shakespeares Hamlet zeer populair is. En dichterbij ons ensceneerde Robert Wilson *King Lear* met in de hoofdrol de Duitse actrice Marianne Hoppe. De scène blijft de plek bij uitstek om vragen te stellen over seksuele differentie en identiteit.

Ook in *Shakespeare in love* is een zekere seksuele dubbelzinnigheid aanwezig. We zien hoe Shakespeare het sonnet schrijft met de bekende beginregel *Shall I compare thee to a summer's day*. In de film is het vers gericht tot Viola de Lesseps, Shakespeares geliefde, maar in werkelijkheid is het geschreven voor een jongeman. Shakespeares sonnetten zijn seksueel zeer ambigu. Het grootste deel ervan is gericht tot een jongeman, de rest tot een mysterieuze „Dark Lady”. In het twintigste sonnet vergelijkt Shakespeare het gezicht van de jongeman met dat van een vrouw.

In de film speelt Viola, verkleed als man (met snorretje en sikje), de rol van Romeo. Regisseur Shakespeare legt meer dan eens de repetities stil en neemt de plaats in van de acteur die Julia speelt, om zelf in de rol van Julia Romeo, dus Viola, te kunnen kussen. Maar op het einde van de film, bij de eigenlijke opvoering van *Romeo and Juliet*, worden de seksen opnieuw herverdeeld: Viola speelt Julia en Shakespeare speelt Romeo. Na haar huwelijk - dat onherroepelijk is - verdwijnt Viola naar

Amerika. Shakespeare maakt van haar een fictief personage in zijn stuk *Driekoningenavond*. De naam van het vrouwelijke hoofdpersonage uit dat stuk is inderdaad Viola. Ook deze Viola zal zich verkleden als jongeling, maar haalt zich daardoor de onmogelijke liefde van een vrouw op de hals. Wel in het achterhoofd houden dat in Shakespeares tijd deze twee vrouwen door twee jongens werden gespeeld.

Bron: <https://www.standaard.be/cnt/dss9903110005>