
PETTICOAT PARTS EN DE FUNCTIE VAN TRAVESTIE IN THEATER

Een Bachelorscriptie over mannen in vrouwenkleren op het Amsterdamse toneel ten tijde van de eerste actrices binnen het Nederlandse theater



Acteur als Badeloch, Rembrandt, 1638/40, Leipzig, [http://www.casa-in-italia.com/artpx/dut/Rembrandt/Rembrandt Leipzig dr Actor Badeloch.jpg](http://www.casa-in-italia.com/artpx/dut/Rembrandt/Rembrandt%20Leipzig%20dr%20Actor%20Badeloch.jpg)

INHOUD

Inleiding	2
Travestie(t)?.....	2
Travestie en ideeën van identiteit in het Engelse theater	3
Nederlands theater	4
Het onderzoek.....	7
Travestie in het Engelse theater, een Theoretisch kader	9
Drie vormen van travestie	10
(on)wetend publiek.....	12
De travestierol	13
<i>Petticoat parts</i>	14
<i>Subversion vs. containment</i>	15
Conclusie	16
<i>Petticoat parts</i> in het <i>Parsonageboek</i>	18
Grijps 'Boys and Female Impersonators'	18
Het <i>Parsonageboek</i>	20
Personages en reputatie	21
Baet, Hendrix en Kemp	22
De keuze voor travestie.....	24
Conclusie	25
Twee kluchten nader bekeken	27
De Klucht van 't Wijnvaetje	28
De Moffin.....	30
Conclusie	32
Conclusie	34
Literatuurlijst	37
Bronnenlijst	40
Bijlagen	42
Bijlage 1: Ongelijkwaardig bronnenmateriaal	42
Bijlage 2: Schematische uitwerking <i>Parsonageboek</i>	45

INLEIDING

"That woman is a woman!"

- Tilney, *Shakespeare in Love* (1998)

In de veelgeprezen Amerikaans-Britse film *Shakespeare in Love* speelt de actrice Gwyneth Paltrow een jongedame die het allerliefst zou optreden in het theater, maar dit verkleed als jongen moet doen omdat vrouwen niet werden toegelaten op het podium in de tijd van Shakespeare. De vrouwenrollen in die tijd werden gespeeld door mannen en een vrouwelijke toneelspeelster was ondenkbaar. Tegenwoordig kunnen we juist bijna niet meer bedenken hoe het zou zijn als vrouwen niet door actrices zouden worden geportretteerd, hoewel travestietheater nog steeds voorkomt. In Nederland wordt 1655 genoemd als het jaar waarin de eerste actrice echt het podium betrad. Voor die tijd waren er enkel acteurs, die dus ook de vrouwelijke personages speelden. Nadat vrouwen het podium betraden verdween de travestie in het theater echter niet geheel. Dit onderzoek is gericht op mannen in vrouwenkleren op het podium in de tijd van de eerste actrices binnen het Nederlandse theater.

TRAVESTIE(T)?

Oorspronkelijk begon ik een zoektocht naar mannelijke travestieten in het algemeen in de zeventiende, achttiende of negentiende eeuw, maar ik kwam er al snel achter dat dit een onmogelijke opgave was. Uiteraard moest ik eerst opzoek naar een duidelijke definitie. Wat is travestie eigenlijk? De seksuoloog Harry Benjamin geeft in 1967 al een vrij uitgebreide definitie van travestie in zijn artikel 'Transvestism and Transsexualism in the Male and Female'.¹ Travestie is volgens Benjamin het verlangen zich te kleden in kleding van de andere sekse. Hij maakt echter een onderscheid tussen drie soorten mannelijke travestieten: de meest frequente groep waarbij het 'verkleeden' emotionele opluchting biedt met een min of meer seksuele opluchting. De tweede groep is emotioneel veel verstoorder en willen naast het 'verkleeden' ook fysieke veranderingen zien, zoals borsten. De derde groep is de transseksueel. Volgens *The Transgender studies Reader* van Susan Stryker en Stephen Whittle laat het 'transseksuele fenomeen' zien dat transseksuelen bestonden in alle historische perioden, culturen en continenten.² Zelf ben ik echter door middel van literatuuronderzoek tot de conclusie komen dat het zoeken naar travestieten in de periode voordat de term door Hirschfeld werd geïntroduceerd in 1910, enkel anachronistisch werk is.³ De

¹ Harry Benjamin, 'Transvestism and Transsexualism in the Male and Female', *The Journal of Sex Research* 3:2 (1967), 107-127.

² Susan Stryker en Stephen Whittle (red.), *The Transgender Studies Reader* (New York, 2006).

³ Geertje Mak, *Mannelijke vrouwen: Over grenzen van sekse in de negentiende eeuw* (Amsterdam, 1997), 316-338.

literatuur over travestie schiet bij die zoektocht namelijk alle kanten uit doordat een travestiet zoals wij die nu kennen, in de zeventiende en achttiende eeuw simpelweg niet bestond.⁴

TRAVESTIE EN IDEEËN VAN IDENTITEIT IN HET ENGELSE THEATER

Welke zoektermen er ook werden gebruikt, van de vrij specifieke 'vrouwelijke man', 'blending gender' en 'eonism'⁵ tot de meest algemene 'cross-dressing' en 'transvestism', één soort literatuur bleef terugkeren. Dit was de literatuur over crossdressing in het Engelse theater in combinatie met veranderingen in beeldvorming over mannelijkheid en identiteit. Zo schrijft Laura Levine in 1986 'Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642' over de effecten van 'anti-theatricality' op het idee dat theater een 'verwijfd makend' effect zou hebben op mannen, met name als die zich kleeadden als vrouw op het podium. Dit zou te maken hebben met het toen heersende idee dat de 'magie van het theater' iemand daadwerkelijk kon veranderen in het karakter dat werd gespeeld.⁶ Lesley Ferris stelt in 1993 zelfs een gehele bundel samen over crossdressing in het Engelse theater. In *Crossing the Stage: controversies on crossdressing* komen in de verschillende artikelen verschillende eeuwen travestie in theater voor, zowel in mannelijke als in vrouwelijke vorm.

Theaterwetenschapper Beth. H. Friedman-Romell geeft een nieuwe draai aan het onderzoek naar travestie op het Engelse podium door juist de focus te leggen op receptietheorie. In haar artikel 'Breaking the Code: Toward a Reception Theory of Theatrical Cross-Dressing in Eighteenth-Century London', onderzoekt zij hoe theatrale travestie door het theaterpubliek van achttiende-eeuws Londen geïnterpreteerd zou kunnen worden.⁷ Zij verwijst hierbij ook naar de door Thomas Lacqueur geïntroduceerde theorie over de overgang van een *one-sex* model naar een *two-sex* model in achttiende-eeuws Engeland, omdat deze ontwikkeling belangrijk was voor de manier waarop theater geïnterpreteerd werd door het publiek. Deze veranderingen in het denken over sekse speelden tevens een grote rol in de angsten die er in Engeland waren voor travestie,

⁴ Vgl. Heather Smyth, 'Mollies Down Under: Cross-Dressing and Australian Masculinity in Peter Carey's *True History of the Kelly Gang*', *Journal of the History of Sexuality* 18:2 (2009), 185-214; Christine D. Worobec, 'Cross-Dressing in a Russian Orthodox Monastery: The Case of Mariia Zakharova', *Journal of the History of Sexuality* 20:2 (2011), 336-357; Peter Boag, 'The Trouble with Cross-Dressers: Researching and Writing the History of Sexual and Gender Transgressiveness in the Nineteenth-Century American West' *Oregon Historical Quarterly* 112:3 (2011), 322-339; Gary Kates, *Monsieur d'Eon Is a Woman: A Tale of Political Intrigue and Sexual Masquerade* (New York, 1995); Laurel Halladay, 'A Lovely War', *Journal of Homosexuality* 46:3-4 (2004), 19-34; Anne Herrmann, 'Travesty and Transgression: Transvestism in Shakespeare, Brecht, and Churchill', *Theatre Journal* 41:2 (1989), 133-154.

⁵ Eonisme, zie: Gary Kates, *Monsieur d'Eon Is a Woman: A Tale of Political Intrigue and Sexual Masquerade* (New York, 1995).

⁶ Laura Levine, 'Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642.' *Criticism: a Quarterly for Literature and the Arts* 28:2 (1986), 121-143.

⁷ Beth H. Friedman-Romell, 'Breaking the Code: Toward a Reception Theory of Theatrical Cross-Dressing in Eighteenth-Century London', *Theatre Journal* 47:4 (1995), 459-479.

maar ook voor vrouwen op het podium. Deze angsten bestonden al eerder, door een al langer wankel seks-gender systeem, zoals ook Levine al beschreef voor de periode 1579-1642, maar de angst werd alsmaar groter.

Historicus David Cressy gaat ook in op dit wankel systeem in zijn artikel 'Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England'.⁸ Cressy laat hierin een verband zien tussen de betekenis van Londens crossdressing in theater en het sex-gender systeem in Engeland in die tijd. Engeland is hierin opvallend, omdat men daar veel bezig was met problemen van gender en kostuum en het theater speciale plaatsen bood voor de ontdekking van seksuele problematiek. Cressy's artikel is een reactie op een vraag, gesteld door Jean E. Howard in haar artikel uit 1988, 'Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England', dat opnieuw gepubliceerd werd in 1993 in de bundel van Ferris.⁹ De vraag luidde "*how many people cross-dressed in Renaissance England*" Cressy overweegt in zijn artikel de consequenties van die vraag en de mogelijke antwoorden. Volgens hem gaat deze vraag namelijk niet enkel over het exacte aantal, maar ook over de impact die de crossdressers hadden op het seks-gender systeem dat onder druk stond.

Nog een werk over identiteit en dus ook sekse en gender in achttiende-eeuws Engeland dat niet ongenoemd kan blijven is Dror Wahrman's *The Making of the Modern Self* uit 2004.¹⁰ Dit belangrijke boek gaat over de radicale veranderingen in ideeën over persoonlijke identiteit en eigenheid en biedt een fundamenteel nieuwe interpretatie over deze omslag van een *ancien regime of identity* naar een modern identiteitsbeeld. Ook Marjorie B. Garber houdt zich bezig met onze omgang met ideeën van gender, sekse en travestie. Zij publiceerde in 2011 haar boek *Vested Interest: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* waarin ze de natuur en het belang van crossdressing onderzoekt en met name de westerse fascinatie voor dit fenomeen.¹¹ De boeken van Wahrman en Garber gaan niet specifiek over travestie in theater maar maken wel een belangrijk onderdeel uit van het debat over een steeds veranderende culturele respons op crossdressing.

NEDERLANDS THEATER

⁸ David Cressy, 'Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England', *Journal of British Studies* 34:4 (1996), 438-465.

⁹ Jean E. Howard, 'Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England', *Shakespeare Quarterly* 39:4 (1988), 418-440.

¹⁰ Dror Wahrman, *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England* (Londen, 2004).

¹¹ Marjorie Garber, *Vested Interests: cross-dressing and cultural anxiety* (New York, 2011).

Door de uitgebreide literatuur over travestie in het Engelse theater en de invloeden daarvan op beeldvorming van mannelijkheid en identiteit, besloot ik te onderzoeken of er over travestie in het Nederlandse theater een soortgelijke historiografie bestond. Ik kwam echter tot de conclusie dat over Nederlands theater met betrekking tot mannelijkheid en travestie vrijwel niets geschreven is. Wel zijn er enkele (verouderde) overzichtswerken over het Nederlandse theater die af en toe verwijzen naar de periode waarin vrouwen voor het eerst het Nederlandse podium mochten betreden. Het belangrijkste werk, waar veel van de latere auteurs naar verwijzen, is *Het Amsterdamsche Tooneel van 1617-1772* door Christiaan Nicolaas Wybrands.¹² Dit werk komt uit 1873 en is dus zeer verouderd. Wel blijft men hiernaar verwijzen omdat het een goed overzicht biedt van het toneel in de Amsterdamse Schouwburg in die periode. Wybrands besteedt in zijn boek ook aandacht aan de eerste vrouw op het podium, Ariana Noseman. Zij speelde haar eerste rol in de Amsterdamse Schouwburg in 1655. Een ander zeer verouderd boek dat een heel hoofdstuk besteedt aan de komst van vrouwen in het Nederlandse theater is het driedelige *Ons Tooneel* van de toneelschrijver Johannes Hilman.¹³ Dit werk bevat aantekeningen en een geschiedkundig overzicht van het Nederlandse theater, maar focust met name op het Amsterdamse schouwburgtoneel.

Een ander overzichtswerk dat hier genoemd moet worden is het tweedelige *Geschiedenis van het drama en het tooneel in Nederland* van de letterkundige en historicus Jacob Adolf Worp. Nu is hier enkel het tweede deel van belang, aangezien het eerste deel het toneel tot en met het begin van de zeventiende eeuw bevat en dit niet past binnen de periode die hier wordt onderzocht. Het tweede deel gaat echter verder waar het eerste deel ophoudt en geeft zo een zeer uitgebreid overzicht van het Nederlandse toneel en theaterleven vanaf de zeventiende eeuw met aparte hoofdstukken over de spelers per eeuw.¹⁴ Worp gaat echter, evenals Wybrands en Hilman, niet dieper in op de spelers in travestie, anders dan kort te benoemen dat voordat vrouwen ten tonele kwamen, de mannen de vrouwenrollen vervulden. Een aanvulling op deze drie werken komt uit 1915 met de titel *Nieuwe Bijdragen tot de Geschiedenis van het Nederlandsche Tooneel in de 17^e en 18^e eeuw*, geschreven door E. F. Kossmann.¹⁵ Kossmann legt de focus niet geheel op Amsterdam, maar maakt een verdeling tussen Amsterdams theater, Haags theater en reizende theatergezelschappen. Een veel moderner en zeer belangrijk overzichtswerk is het boek *Worm en donder* van Leemans en Johannes.¹⁶ In een apart hoofdstuk over het theaterbedrijf gaan zij in op

¹² Christiaan Nicolaas Wybrands, *Het Amsterdamsche Tooneel van 1617-1772* (Utrecht, 1873).

¹³ Johannes Hilman, *Ons Tooneel. Aantekeningen en geschiedkundige overzichten. Naamrol van plaatwerken en geschriften*, 3 dln (Amsterdam, 1879), II.

¹⁴ J. A. Worp, *Geschiedenis van het drama en het tooneel in Nederland: deel 2* (Rotterdam, 1907).

¹⁵ E. F. Kossmann, *Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van het Nederlandsche tooneel in de 17^e en 18^e eeuw* ('s Gravenhage, 1915).

¹⁶ Inger Leemans, G. J. Johannes en J. J. Kloek, *Worm en donder: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800: de Republiek* (Amsterdam, 2013).

het toneellevens in Nederland in de achttiende eeuw. Zij gaan niet in op travestie in het theater, maar wel op de dubbelzinnigheden en verschillende betekenissen die toneel kan hebben. Dit werk past hiermee nog het beste tussen de Engelse literatuur, omdat het dieper in gaat op wat theater kan doen en wat voor reputatie de toneelspelers soms verwierven.

Thematisch is er ook wel wat geschreven over het Nederlandse theater, maar ook deze literatuur is ongelijksoortig. Zo schrijft toneelhistoricus Ben Albach in 1937 een boek over specifiek één toneelstuk door drie eeuwen heen, namelijk Vondels *Gijsbrecht van Aemstel*.¹⁷ Hierin gaat Albach in op de ontwikkelingen rond dit ene toneelstuk en de betekenis die het heeft gehad voor Vondel, Amsterdam en voor het Nederlandse theater. Uiteraard wordt hierin ook kort genoemd dat alle rollen in eerste instantie werden gespeeld door mannen, omdat het stuk al werd opgevoerd voordat de eerste vrouwen het podium betraden. De veranderingen in rolverdeling vanaf het moment dat vrouwen wel bij het theater komen worden hierin wel behandeld, maar niet heel uitgebreid. Cultuurwetenschapper Natascha Veldhorst schrijft juist weer een boek over een heel ander thema, namelijk muziek in het Amsterdamse toneel van de zeventiende eeuw.¹⁸ Uiteraard komt travestie hier ook wel af en toe aan bod, maar dit heeft meer met de technische elementen van een mannen- of vrouwenstem in verband met zang in toneel te maken. Een ander thema binnen de literatuur over het Nederlandse theater is de receptie. Hierover schreef cultuurwetenschapper Edwin van Meerkerk in 2012 een hoofdstuk in de bundel *Explosieve Debatten: Kritische tradities in Nederlandse en Engelse tijdschriften 1750-1940*.¹⁹ Van Meerkerk noemt hierin travestie niet expliciet, maar verwijst wel naar een uitgave van *de Hollandsche toneelbeschouwer* uit 1762, waarin een zekere Antony Spatzier als acteur bekritiseerd wordt voor het spelen van een vrouwenrol.

Wat betreft geografische focus is de literatuur over het Nederlandse theater ook zeer uiteenlopend. L. H. J. Lamberts-Hurrelbrinck schrijft in 1890 over het Leidse theater,²⁰ en Harry Schillings in 1976 over het toneel in Limburg.²¹ Schillings gaat er niet diep op in maar vermeldt wel expliciet de vrouwenrollen die door mannen werden gespeeld in de voorstellingen die hij behandelt. De meeste literatuur die specifiek op een bepaalde locatie toespitst gaat echter over het Amsterdamse theater en dan met name het theater in de Amsterdamse Schouwburg. Één

¹⁷ Ben Albach en H. Brugmans, *Drie eeuwen "Gijsbrecht van Aemstel": kroniek van de jaarlijksche opvoeringen* (Amsterdam, 1937).

¹⁸ Natascha Veldhorst, *De perfecte verleiding: muzikale scenes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw* (Amsterdam, 2004).

¹⁹ Edwin van Meerkerk, 'Het dochttertje van monsr. Smit'. De ontwikkeling van een kritisch vocabulaire in toneelrecensies, 1762-1765', in: Helleke van den Braber en Inger Leemans (red.), *Explosieve Debatten: Kritische tradities in Nederlandse en Engelse tijdschriften 1750-1940* (Zutphen, 2012), 26-43.

²⁰ L. H. J. Lamberts-Hurrelbrinck, *Beknopt overzicht der geschiedenis van het Leidsch tooneel* (Leiden, 1890).

²¹ Harry Schillings, *Toneel en theater in Limburg in de 19^e en 20^e eeuw* (Amsterdam, 1976).

hiervan is de hierboven genoemde Wybrands, maar ook Oey-De Vita en Geesink hebben een Amsterdams toneelrepertoire tot overzicht verwerkt.²² De *Leerschool der liefde* van Thomas Martin Marie Mattheij focust zich tevens op de Amsterdamse Schouwburg.²³

HET ONDERZOEK

Het vinden van specifieke informatie over mannen in vrouwenkleden binnen het Nederlandse theater is bijna onmogelijk. Hier en daar valt in de literatuur wel wat informatie bij elkaar te sprokkelen zoals hierboven te zien is, maar er is zelden aandacht besteed aan travestie in het theater zoals dat voor Engeland wel gedaan is. Iemand die hier wel over heeft geschreven is de musicoloog Louis Peter Grijp in zijn artikel *Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century*.²⁴ Grijp gaat als musicoloog evenals Veldhorst voornamelijk in op muziek en zang in het theater, maar onderzoekt hierbij wel expliciet travestie. Opvallend is dat het onderzoek van Grijp voor het merendeel gebaseerd is op een *Parsonageboek* van het seizoen 1658-59, terwijl hij uiteindelijk concludeert dat het *Parsonageboek* helemaal niet behulpzaam is als bron voor het onderzoek naar travestie in het theater doordat het een seizoen bevat van enkele jaren nadat vrouwen het podium betraden.²⁵ Dit is naar mijn mening echter juist interessant, aangezien mannen toch vrouwen bleven spelen, ook na de komst van de eerste actrices. Het seizoen dat deze bron bevat valt perfect in de jaren na de komst van vrouwen in het theater en is dus uiterst belangrijk in dit onderzoek naar de invloed die deze omslag in het Nederlandse theater heeft gehad op travestie op het Nederlandse podium. Op het moment dat er vrouwen aanwezig zijn om de vrouwenrollen te vervullen zou er in principe geen noodzaak meer zijn voor mannen om deze rollen in te vullen. Waarom bleef de travestie dan toch standhouden in de Amsterdamse Schouwburg na 1655 en wat gebeurde er met de betekenis van deze travestie?

Ik ben van mening dat er meer informatie uit het *Parsonageboek* te halen valt dan Grijp stelt en zal mijn onderzoek dan ook grotendeels op deze bron baseren. Voor de analyse van deze bron zal ik mij beroepen op de inzichten die de Engelse literatuur oplevert over de ontwikkelingen in theatertravestie, aangezien de Nederlandse literatuur op dit gebied sterk tekort schiet. Deze inzichten zullen in het eerste hoofdstuk aan bod komen. Ik zal me bij mijn analyse enkel focussen op het Nederlandse theater van de Amsterdamse Schouwburg omdat de eerste

²² E. Oey-de Vita en M. Geesink, *Academie en schouwburg: Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665* (Amsterdam, 1983).

²³ Thomas Mattheij, *Leerschool der liefde: burgerlijk drama en de Amsterdamse Schouwburg, 1738-1788: geschiedenis, repertoire, receptie* (onuitgegeven dissertatie, Radboud Universiteit Nijmegen, 2010).

²⁴ Louis Peter Grijp, 'Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century', *Medieval English Theatre* 28 (2006) 131-170.

²⁵ Louis Peter Grijp, 'Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century', *Medieval English Theatre* 28 (2006), 131-170, alhier 156.

vrouwen op dit podium verschenen en verreweg de meeste literatuur over theater in Nederland de nadruk legt op Amsterdams toneel. Verder zal ik mij moeten beperken tot de periode direct na de komst van de eerste vrouwen in de schouwburg, doordat een enorme hoeveelheid bronmateriaal verloren is gegaan in de grote brand die 7 mei 1772 woedde in de Amsterdamse Schouwburg, waarbij ook de schouwburgbibliotheek in vlammen is opgegaan.²⁶ Er is nog wel wat bronmateriaal over het Amsterdamse theater te vinden, maar de verzameling aan bronnen die nog geraadpleegd kunnen worden is zeer ongelijkwaardig en zou dus niet tot een betrouwbaar onderzoek kunnen leiden.²⁷ Anders dan Grijp, zal ik in dit onderzoek niet alleen ingaan op de individuele acteurs, maar tevens aandacht bieden aan de overige informatie die deze specifieke bron biedt over het voortbestaan van travestie na de komst van vrouwen op het podium. De analyse van het *Parsonageboek* zal in het tweede hoofdstuk aan bod komen. Als laatste zal ik nog dieper ingaan op twee kluchten die ik uit het *Parsonageboek* heb gehaald om te zien op welke manier de travestie werd uitgevoerd en wat de beoogde functie van de travestie was. Dit is uiteraard niet geheel te achterhalen doordat het lezen van een toneelstuk niet hetzelfde is als het bijwonen van een voorstelling. Uiteindelijk hoop ik met dit onderzoek iets toe te kunnen voegen aan de geringe kennis die we tot dusver hebben van mannen in vrouwenkleden op het Nederlandse toneel en dit onderbelichte onderwerp op zijn minst open te breken voor verdere discussie.

²⁶ Inger Leemans, G. J. Johannes en J. J. Kloek, *Worm en donder: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800: de Republiek* (Amsterdam, 2013), 285.

²⁷ Bijlage 1.

TRAVESTIE IN HET ENGELSE THEATER, EEN THEORETISCH KADER

De Fransman Roland Barthes maakte in 1974 onderscheid tussen twee vormen van tekst. De *readerly* tekst is een tekst die slechts wordt geconsumeerd door de lezer. De *writerly* tekst is een tekst waarbij de lezer een actieve deelnemer is, die de verschillende mogelijkheden van betekenis bepaalt. De tekst is dan niet langer eendimensionaal of een gesloten eenheid. In het geval van theater is het travestietheater bij uitstek een goed voorbeeld van een *writerly* tekst, een werk dat de lezer, of in dit geval dus de kijker, meerdere betekenissen laat zien in het bekijken van het optreden. Dit komt ook doordat optredens, in tegenstelling tot een vaststaande literaire tekst, handelen in dimensies van echte tijd en ruimte. De primaire wijze van communicatie is hier niet het gesproken of geschreven woord, maar juist communicatie door middel van het lichaam, beweging, gebaren, kostuums, lichamelijkheid, etc.²⁸ Travestietheater daagt de kijker uit om het travestielichaam op verschillende manieren te zien.

Travestietheater als *writerly* tekst, waarbij de kijker gevraagd wordt zich actief tot de travestie in de voorstelling te verhouden, is echt iets van deze tijd. Als *readerly* tekst bestond theater met mannen in vrouwenkleden echter al veel langer. Gezien het feit dat vrouwen voor de tweede helft van de zeventiende eeuw niet werden toegelaten op het podium, was het daarvoor een hele normale zaak dat mannen de vrouwenrollen vervulden. De kijker hoefde hier dan ook geen actieve deelnemer te zijn op het gebied van de travestie in een theaterstuk. De ontwikkeling naar travestietheater als vorm van een *writerly* tekst begon eigenlijk pas vanaf het moment dat de vervulling van vrouwenrollen door mannen niet langer een noodzaak was.²⁹ Het travestietheater is vanaf dat moment niet langer een normaliteit en begint voor het publiek een actieve uitdaging te worden. Theater, met vormen van travestie, als *writerly* tekst vertelt een verhaal, maar wat wordt er dan precies gecommuniceerd aan de kijker? Wat voor verhaal over gender werd er verteld aan het publiek door het gebruik van travestie in een toneelstuk en hoe ontwikkelde dat verhaal zich na de opkomst van vrouwen in het theater?

Helaas is om deze vraag te kunnen beantwoorden voor travestie in het Nederlandse theater nog te weinig onderzoek gedaan. Er wordt hier en daar wel eens genoemd dat mannen de vrouwenrollen vervulden voordat vrouwen op het podium verschenen, maar over travestie in

²⁸ Lesley Ferris e.a. (red.), *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing* (Londen, 1993), 8.

²⁹ Met uitzondering van stukken zoals die van Shakespeare (1564-1616), waarin karakters zich soms verkleden als het andere geslacht om bijvoorbeeld dicht bij hun geliefde te kunnen komen. Deze stukken bestonden al wel voor de komst van vrouwen op het podium, maar hierbij is het belangrijk in gedachten te houden dat alle acteurs mannen waren en zij dus een man konden spelen die zich als vrouw verkleetde, maar zij konden ook een vrouw spelen die zich voordeed als een man, wat dan ook weer de eigenlijke sekse van de acteur was.

theater na de komst van vrouwen wordt nauwelijks iets vermeld. Als er al iets wordt vermeld over mannen in travestie, wordt het meestal slechts genoemd, zonder verder in te gaan op de betekenis van die travestie.³⁰ In Engeland is hier al veel meer onderzoek naar gedaan. Zo is bekend dat er in de zeventiende eeuw in Engeland een verhit debat woedde over travestie in theater. Dit debat maakte onderdeel uit van het grotere ‘*anti-theatricality* debat’, dat voortkwam uit bepaalde bedoelde en onbedoelde effecten die theater kon hebben op het publiek, en dus op het sociale en culturele denken van die tijd.³¹ Als in Engeland, enkele jaren later dan in Nederland, de eerste vrouw het podium betreedt in het kader van de *Restoration*,³² wordt travestie als instelling al vrij snel afgeschaft in het Engelse theater. De travestie verdwijnt echter niet geheel van het podium. Andere vormen van theatertravestie winnen aan populariteit en er ontstaat een nieuwe vorm, waardoor travestietheater zich ontwikkelt tot een *writerly* tekst.

De literatuur over theater in Engeland levert een uitgebreid scala aan inzichten en methoden op het gebied van travestie in vooral het theater in Londen, met alle ontwikkelingen vanaf Shakespeare tot nu, die voor het Nederlandse theater ontbreken. Om een analyse te kunnen maken van travestie in het Nederlandse theater en welke betekenis de komst van vrouwen op het podium hierin heeft gespeeld, zal ik dan ook gebruik maken van de inzichten die de literatuur over Engeland oplevert over de ontwikkelingen in theatertravestie. Op deze manier hoop ik een uitspraak te kunnen doen over travestie in het Nederlandse theater in de periode na de komst van vrouwen. De volgende uitwerkingen van methoden die in dit theoretische onderdeel aan bod komen zijn dan ook op basis van de literatuur over travestie in het Engelse theater. Het Nederlandse bronmateriaal zal ik hierna analyseren aan de hand van deze bevindingen.

DRIE VORMEN VAN TRAVESTIE

Toen vrouwen nog geweigerd werden op het podium, was travestie over het algemeen slechts bedoeld om de vrouwenrollen te kunnen vervullen, zonder de theaterwetten te overtreden. Zonder vrouwenrollen in theaterstukken, zouden narratieven over heteroseksuele liefde en man-vrouw verschillen minimaal zijn, dus dit was in die tijd de manier om deze verhalen toch te

³⁰ Met uitzondering van: Louis Peter Grijp, ‘Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century’, *Medieval English Theatre* 28 (2006), 131-170. Grijp maakt vooral gebruik van het *Personagieboek 1658-1659* als bron. Zijn artikel is meer een omschrijving van de verschillende travestieacteurs dan een diepgaande analyse van de betekenissen van deze travestieën.

³¹ Voor meer informatie over het anti-theatricality debat en het debat over travestie in Engeland verwijs ik naar: Laura Levine, ‘Men in Women’s Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642.’ *Criticism: a Quarterly for Literature and the Arts* 28:2 (1986), 121-143.

³² Restoration: stijlperiode in de Engelse kunstgeschiedenis die gelijk liep met de toenmalige politieke herstelperiode die liep van ca. 1660 tot na 1700.

kunnen.³³ Voor het publiek had deze vorm van travestie geen speciale betekenis, het stuk kan op dat gebied worden gezien als een *readerly* tekst. Voor de individuele toeschouwer had de man op het toneel die de vrouwenrol speelde geen symbolische functie omdat alle vrouwenrollen in die tijd nog werden vervuld door mannen en het dus een normaliteit was binnen de grenzen van het theater. De vraag is echter wat er gebeurde toen deze mannen in vrouwenrollen niet langer een normaliteit waren? Wat gebeurde er met de betekenis van travestie op het toneel toen ook vrouwen het podium gingen betreden?

De travestie op het Engelse podium is uiteindelijk in te delen in drie verschillende vormen, die ieder een ander betekenis hadden voor de toeschouwer. Als eerste de hierboven genoemde vorm van travestie als gevolg van een tekort aan vrouwen. Een travestie zonder specifieke symbolische waarde en zonder het doel opzettelijk een reactie op te roepen bij het publiek. De tweede te onderscheiden vorm van travestie op het toneel is de travestie als onderdeel van het plot. Dit hield in dat de acteur niet in zijn geheel een vrouwenrol speelde, maar dat het karakter dat hij speelde zich verkleedde als vrouw. Deze travestie als onderdeel van het verhaal kon wel degelijk iets doen met het publiek, en kon als *writerly* tekst verschillende betekenissen toegewezen krijgen door individuele toeschouwers. Deze vorm van travestie, maar dan in de vorm van vrouwen die zich als onderdeel van het plot verkleedden als mannen, wordt in het artikel van Beth Friedman-Romell 'Breaking the Code' over receptietheorie van travestie in theater in de achttiende eeuw ook wel een *breeches part* genoemd. Friedman-Romell maakt bij travestie van vrouwen in het theater onderscheid tussen twee vormen van travestie, namelijk de *breeches part* en de travestierol, waarbij de actrice een man speelde vanwege buitentekstuele redenen.³⁴ Zij verwijst bij het maken van deze indeling naar 'The Breeches Part' van Pat Rogers, waarin ook de *breeches parts* en de travestierol worden genoemd.³⁵ In de uitwerking van Friedman-Romell lijkt echter een kleine misvatting te zijn. Zowel Rogers, waar ze zelf naar verwijst, als Dror Wahrman in *The Making of the Modern Self*, maken namelijk dezelfde indeling, maar gebruiken de termen omgekeerd. Volgens Wahrman en Rogers was de travestierol juist travestie als onderdeel van het plot, terwijl zij de *breeches parts* benoemen als buitentekstuele travestie.³⁶ Om verwarring te voorkomen zal in dit stuk worden verwezen naar travestie als onderdeel van het plot met de term 'travestierol', zoals ook Wahrman dat doet. *Breeches parts* zijn in dit geval dus vrouwen die vanwege buitentekstuele redenen een man speelden. Deze *breeches parts* zien we bij mannen

³³ Jean E. Howard, 'Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England', *Shakespeare Quarterly* 39:4 (1988), 418-440, alhier 435.

³⁴ Beth H. Friedman-Romell, 'Breaking the Code: Toward a Reception Theory of Theatrical Cross-Dressing in Eighteenth-Century London', *Theatre Journal* 47:4 (1995), 459-479, alhier 464.

³⁵ Pat Rogers, 'The Breeches Part' in: Paul-Gabriel Bouce e.a. (red.), *Sexuality in Eighteenth-Century Britain* (Totowa, 1982), 244-258, alhier 251-252.

³⁶ Dror Wahrman, *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England* (Londen, 2004), 48.

terug als '*petticoat parts*'.³⁷ Deze vorm van travestie van mannen die vanwege buitentekstuele redenen een vrouw speelden is hier dan ook de derde vorm van travestie op het podium. Ook deze derde vorm van travestie kan worden gezien als een *writerly* tekst. Travestie was hier, net als bij de eerste vorm, een man die in zijn geheel een vrouwenrol speelde, maar met andere redenen dan een tekort aan vrouwen.

(ON)WETEND PUBLIEK

Voordat ik dieper in kan gaan op deze drie vormen van mannen in travestie in het Engelse theater, is het belangrijk om even stil te staan bij het debat over de (on)wetendheid van het Engelse publiek in de achttiende eeuw. Volgens Friedman-Romell gaan de meeste academici uit van een 'wetend publiek'. Een publiek dat heel goed op de hoogte was van de travestie in het optreden en dus een machtspositie had tegenover het stuk. Zeker in achttiende-eeuws Engeland, zou de ware sekse van de acteur nooit een punt van twijfel zijn geweest. Affiches voor het stuk en advertenties van de acteurs die er in speelden zorgden ervoor dat het publiek altijd van te voren wist wie ze in welke rol zouden gaan zien. Friedman-Romell maakt hier echter de kanttekening dat ondanks het feit dat het publiek voorzien was van voldoende informatie over de travestie in een stuk, er sommigen onder de toeschouwers waren die zich gewillig en genoeglijk overgaven aan de illusie. Op een bepaald niveau wist men in het publiek wel waar ze naar keken, maar ze geloofden de artiest toch. Van tijd tot tijd vergat het 'wetende publiek' dat het naar mannen keek, zeker als acteurs vakkundig te werk gingen.³⁸ Deze overgave aan de illusie zal vooral het geval zijn geweest in de vormen waar travestie geen onderdeel is van het plot, aangezien men in het plot in de meeste gevallen eerst geconfronteerd werd met de ware sekse van het personage, voordat deze zich verkleedde.

Ook Marjorie Garber mengde zich in dit debat met haar boek *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. Zij geeft kritiek op de neiging om door een *cross-dresser* heen te kijken in plaats van ernaar te kijken. Dit heeft te maken met onze jong aangeleerde neiging om de *cross-dresser* onder één van de traditionele noemers van gender te plaatsen.³⁹ Een individu in het publiek kon dan niet naar de man in travestie kijken als wat hij op dat moment was, maar probeerde deze dan (onbewust) meteen te plaatsen onder de categorie man of vrouw. De Amerikaanse hoogleraar Engels, Tracey Sedinger, gaat hier tegenin. Zij beargumenteert dat de

³⁷ Een "her" in breeches' wordt door Jill Campbell afgezet tegen een "him" in petticoats' in: Jill Campbell, 'When Men Women Turn: Gender reversals in Fielding's Plays', in: Lesley Ferris e.a. (red.), *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing* (Londen, 1993), 58-79, alhier 58.

³⁸ Beth H. Friedman-Romell, 'Breaking the Code: Toward a Reception Theory of Theatrical Cross-Dressing in Eighteenth-Century London', *Theatre Journal* 47:4 (1995), 459-479, alhier 467-470.

³⁹ Marjorie Garber, *Vested Interests: cross-dressing and cultural anxiety* (New York, 2011), 9.

cross-dresser helemaal geen zichtbaar object was, maar meer “... *a structure enacting the failure of a dominant epistemology in which knowledge is equated with visibility. This epistemology subtends an early modern sexual politics that sought to inscribe gender on the individual body not as representation but as ontology.*”⁴⁰ Als men gender laat zien als ontologie, en niet als een representatie van het individuele lichaam, dan is het karakter dat op het podium staat, gelijk aan wat het publiek ziet. Ongeacht of ze gespeeld werd door een man, als het publiek een vrouw op het toneel zag, was de persoon op het toneel voor hen ook echt een vrouw.

DE TRAVESTIEROL

In het geval van de travestierol, waarbij travestie dus onderdeel is van het plot, kunnen we in de meeste gevallen uitgaan van een ‘wetend publiek’. Misschien is dit een van de redenen dat deze vorm van travestie in optredens zeer populair was, zowel bij toneelschrijvers als bij het publiek in Engeland. Een andere reden voor de populariteit van de travestierol wordt benoemd door Ursula K. Heise in haar artikel ‘Transvestism and the Stage Controversy in Spain and England, 1580-1680’.⁴¹ Heise beargumenteert dat men de publieke blootstelling van vrouwen op het podium problematischer vond dan de aanwezigheid van jongens of mannen in travestie. In de praktijk buiten het theater werden heteroseksuele overtredingen in Engeland ook strenger gestraft dan sodomie. Dit had als reden dat heteroseksuele overtredingen in het kader van voortplanting voor praktische problemen konden zorgen, terwijl homoseksuele overtredingen dit soort gevolgen niet konden veroorzaken. Ook Sedinger meent dat vrouwelijke seksualiteit op het podium, gerepresenteerd door een actrice, voor het publiek bedreigender was dan een potentiële mannelijke homo-erotische relatie tussen toneelbezoeker en travestieacteur.⁴²

De travestierol fungeerde meestal als middel voor het karakter in het stuk om iets voor elkaar te krijgen of anderen te misleiden. Garber omschrijft het karakter dat zich voordoeft als het andere geslacht dan ook als de ‘*trickster*’ van het verhaal.⁴³ De redenen dat vrouwelijke karakters zich in een toneelstuk verkleedden worden uitgebreid behandeld door Friedman-Romell. Zij noemt onder andere het zoeken of redden van een geliefde, het incognito dienen van een geliefde, of het dienen als dienstbode voor een rivaliserende vrouw. In sommige gevallen werd de travestierol het komische object van de liefde van een andere vrouw.⁴⁴ Mannen in travestierol

⁴⁰ Tracey Sedinger, “‘If sight and shape be true’: The Epistemology of Crossdressing on the London Stage”, *Shakespeare Quarterly* (1997), 63-79, alhier 64.

⁴¹ Ursula K. Heise, “Transvestism and the Stage Controversy in Spain and England, 1580-1680”, *Theatre Journal* (1992), 357-374.

⁴² Tracey Sedinger, “‘If sight and shape be true’: The Epistemology of Crossdressing on the London Stage”, *Shakespeare Quarterly* (1997), 63-79, alhier 65.

⁴³ Marjorie Garber, *Vested Interests: cross-dressing and cultural anxiety* (New York, 2011), 30.

⁴⁴ Beth H. Friedman-Romell, ‘Breaking the Code: Toward a Reception Theory of Theatrical Cross-Dressing in Eighteenth-Century London’, *Theatre Journal* 47:4 (1995), 459-479, alhier 464.

kwamen minder voor dan vrouwen, maar meestal wel in de vorm van een *trickster*. Volgens Cressy werd de travestierol in de meeste gevallen weergegeven als proactief, mannelijk en effectief, en betekende zijn huichelarij vooruitgang. Meest voorkomend was volgens Cressy de humoristische travestierol, bedoeld om het publiek te laten lachen, zonder de genderconstructies van die tijd te bekritisieren.⁴⁵ Jean E. Howard beargumenteert in haar artikel 'Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England' dat dit komt doordat travestie in theater bemiddeld werd door alle conventies van dramatisch narratief en dramatische productie.⁴⁶ Doordat het theater aan de regels van het dramatische narratief en productie moesten voldoen, was het volgens Howard beperkt in de manieren waarop het kritiek kon uiten op de genderconstructies. Dit is echter een vreemd standpunt, aangezien theater volgens Garber juist een plaats van uitzondering was. De veronderstelde veilige ruimte van het podium was bij uitstek de plek waar "*actors were in effect allowed to violate the sumptuary laws that governed dress and social station...*"⁴⁷ Dit zou het theater de perfecte locatie maken om kritiek te leveren op genderconstructie.

PETTICOAT PARTS

Bij de *petticoat parts* kunnen we niet zomaar uitgaan van een 'wetend publiek'. In principe was het publiek in die tijd wel op de hoogte van welke acteur welke rol speelde, maar zoals al eerder genoemd kon het publiek zich laten meeslepen door de illusie. Tenminste, dit kon het geval zijn wanneer er in het optreden geen nadruk werd gelegd op de travestie, zoals bij de travestierol wel gebeurde. Als er gekozen werd voor een man in een vrouwenrol, kon dit volgens Friedman-Romell te maken hebben met de specifieke zang- en fysieke kwaliteiten van de individuele acteur.⁴⁸ In deze gevallen kunnen we stellen dat tenminste een deel van de toeschouwers zich vrijwillig overgaf aan de illusie doordat de acteur vakkundig te werk ging. Vaak waren de *petticoat parts* echter bedoeld als figuren van plezier. Laurence Senelick noemt deze rollen in diens bijdrage aan Ferris' *Crossing the Stage* stevast burlesk of grotesk. Senelick baseert zich in zijn statement op een negentiende-eeuwse waarnemer die stelde dat "*a man in a female garb is apt to appear awkward and ungainly [...] unsexed.*"⁴⁹ Dit had waarschijnlijk ook te maken met het feit dat, zo schrijft Senelick, gendertransposities alleen geaccepteerd werden door het publiek wanneer de leeftijd

⁴⁵ David Cressy, 'Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England', *Journal of British Studies* 34:4 (1996), 438-465, alhier 452-453.

⁴⁶ Jean E. Howard, 'Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England', *Shakespeare Quarterly* 39:4 (1988), 418-440, alhier 418.

⁴⁷ Marjorie Garber, *Vested Interests: cross-dressing and cultural anxiety* (New York, 2011), 35.

⁴⁸ Beth H. Friedman-Romell, 'Breaking the Code: Toward a Reception Theory of Theatrical Cross-Dressing in Eighteenth-Century London', *Theatre Journal* 47:4 (1995), 459-479, alhier 464.

⁴⁹ Laurence Senelick, 'Boys and Girls Together: subcultural origins of glamour drag and male impersonation on the nineteenth-century stage' in: Lesley Ferris e.a. (red.), *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing* (Londen, 1993), 80-95, alhier 81.

die werd gerepresenteerd een leeftijd van overgang was, en dus volgens sociale conventies het minst seksueel actief. Dit betekende dat vrouwen wel prepuberale jongens mochten spelen, het Peter Pan-motief, en dat mannen postmenopauzale vrouwen mochten spelen, het *Charley's Aunt*-motief.⁵⁰ Een man die een oude vrouw speelt was in de meeste gevallen niet seksueel beladen en was om die reden makkelijker als grap te zien.

Veel voorkomend was echter ook de *petticoat part* als parodie op bijvoorbeeld het gedrag van vrouwen uit de arbeidersklasse, satirische kritiek op de *mollies*⁵¹ of een knipoog naar geruchten van sodomie binnen bijvoorbeeld het leger of het theater zelf. De omslag naar een parodiërende vorm van travestie wordt ook wel de "*Garrick revolution*" genoemd, naar de acteur David Garrick, die zich de *petticoat part* eigen maakte door een zeer overdreven vrouw te spelen, met een slappe pols en een grote pruik. Met deze vorm van spelen nam de acteur echt afstand van de rol die hij speelde. Het was voor het publiek ook meteen duidelijk dat het hier ging om een parodie. Op deze manier kon travestie in een theateroptreden op humoristische wijze kritiek leveren op bepaalde maatschappelijke toestanden. Dit had voor de toeschouwers meestal iets vrolijks en grappigs, maar kon volgens Cressy in sommige gevallen ook een beangstigend effect hebben op het publiek doordat het wees op de veranderlijkheid van identiteit en (gegenderde) grenzen rond identiteiten.⁵² Garber stelt dat als men zich niet aan de bestaande kledingvoorschriften houdt, dit voor verwarring zorgt. Als iemands status of gender niet meteen duidelijk is, is dit alarmerend en bedreigend. Zo ook voor het publiek van een theaterstuk met *petticoat parts*.⁵³

SUBVERSION VS. CONTAINMENT

Belangrijk bij het onderzoeken van wat travestie doet bij het publiek, is het in acht nemen van het doel van de theatermaker bij het gebruiken van travestie in de opvoering van zijn stuk. Bij de Engelse podiumtravestie van de achttiende eeuw wordt hiervoor vaak verwezen naar het *subversion vs. containment model*. Volgens Friedman-Romell komt dit model voort uit de verschuiving van het *one-sex* model naar het *two-sex* model waarbij het hiërarchische idee van vrouwen als onderontwikkelde mannen werd vervangen door man/vrouw als binaire

⁵⁰ Laurence Senelick, 'Boys and Girls Together: subcultural origins of glamour drag and male impersonation on the nineteenth-century stage' in: Lesley Ferris e.a. (red.), *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing* (Londen, 1993), 80-95, alhier 81.

⁵¹ Mollies: naar de *Molly houses* in Engeland van de 18^e eeuw, ontmoetingsplaatsen voor homoseksuele mannen.

⁵² David Cressy, 'Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England', *Journal of British Studies* 34:4 (1996), 438-465, alhier 441.

⁵³ Marjorie Garber, *Vested Interests: cross-dressing and cultural anxiety* (New York, 2011), 23-29.

tegenstelling.⁵⁴ Het gebruik van travestie in theater zorgde onder andere voor onrust op het gebied van de toen heersende patriarchale autoriteit en andere nieuw vastgestelde sociale en gegenderde structuren: “...if medical, political, and literary authorities launched the struggle to define sexual and gender identities as oppositional and fixed during this period, cross-dressing provided spectators both an affirmation of the new norms through parodic inversion and a vicarious outlet for occupying increasingly transgressive subject positions through identification with the transvestite performer.”⁵⁵

Heise benoemt, net als Friedman-Romell, dat het lastig is om aan te tonen of een bepaald optreden met travestie bedoeld was als inperking van de verstoringen op het gebied van klasse en gender, of dat het juist bedoeld was om met deze opstandigheid mee te gaan tegen het patriarchale systeem. Zij baseert zich in haar standpunt niet alleen op het Engelse theater, maar ook op het Spaanse Renaissancetheater. Lesley Ferris stelt in haar introductie van *Crossing the Stage* echter dat travestie in theater in de meeste gevallen de sociale gewoonten en de status quo heeft versterkt, hoewel het ook de mogelijkheid met zich meebracht om de grenzen hiervan te laten zien en aan te tonen hoe veranderlijk identiteit kan zijn.⁵⁶ Deze angst voor de veranderlijkheid van identiteit komt ook naar voren in de kritische receptie van het Engelse theater. Laura Levine behandelt in ‘Men in Women’s Clothing’ onder andere het hierboven genoemde *anti-theatricality* debat en hierbij besteedt zij ook aandacht aan het door William Prynne omschreven idee dat *doen* leidt tot *zijn*, en dat *zien* leidt tot *doen*.⁵⁷ Prynne waarschuwde in 1632 in zijn *Histrion-mastix* dat de actie de doener kon vormen: “...he who puts on a woman’s rayment though it be but once, is doubtless a putter on of woman’s apparel.”⁵⁸ Dit zou ook een gevaar kunnen vormen voor het publiek zelf doordat, volgens Prynne, het kijken naar een toneelstuk de toeschouwer uiteindelijk tot een replica van de acteur zou maken.⁵⁹ Dit zou uiteraard vooral problematisch worden wanneer de acteur een *petticoat part* zou spelen.

CONCLUSIE

Uit de beschikbare literatuur over travestie in het Engelse theater, blijkt dat deze theatertravestie in eerste instantie dus al vroeg begon met een genormaliseerde, niet-symbolische vorm van

⁵⁴ Beth H. Friedman-Romell, ‘Breaking the Code: Toward a Reception Theory of Theatrical Cross-Dressing in Eighteenth-Century London’, *Theatre Journal* 47:4 (1995), 459-479, alhier 461.

⁵⁵ Beth H. Friedman-Romell, ‘Breaking the Code: Toward a Reception Theory of Theatrical Cross-Dressing in Eighteenth-Century London’, *Theatre Journal* 47:4 (1995), 459-479, alhier 462.

⁵⁶ Lesley Ferris e.a. (red.), *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing* (Londen, 1993), 9.

⁵⁷ Laura Levine, ‘Men in Women’s Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642’, *Criticism: a Quarterly for Literature and the Arts* (1989), 121-143, alhier 121-125.

⁵⁸ William Prynne, *Histrion-mastix: The Player’s Scourge or Actor’s Tragedy* (New York, 1974), 180.

⁵⁹ Laura Levine, ‘Men in Women’s Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642’, *Criticism: a Quarterly for Literature and the Arts* (1989), 121-143, alhier 124.

travestie als gevolg van een gebrek aan vrouwen. Dit veranderde toen de eerste vrouwen rond 1665 het Engelse podium mochten betreden. In eerste instantie werden deze vrouwen nog niet direct geaccepteerd, waardoor de travestierol aan populariteit won. Het publiek werd bij de travestierol meestal door middel van het plot op de hoogte gebracht van de aanwezige travestie. De travestierol was meestal de *trickster* van het verhaal en had een humoristische functie in het plot. Deze vorm van travestie had nog geen grote maatschappelijke betekenis of symboliek, maar was meer een middel om in het verhaal iets voor elkaar te krijgen of het publiek aan het lachen te brengen. Wel was deze vorm van travestie al meer een *writerly* tekst, die het publiek toestond eigen betekenissen aan de travestie toe te schrijven. Toen vrouwen meer geaccepteerd werden op het podium, werd nog wel gebruik gemaakt van de buitentekstuele *petticoat parts* als dit tegemoet kwam aan de specifieke kwaliteiten van de acteur. In deze gevallen kunnen we niet altijd uit gaan van een 'wetend publiek'. De travestie mocht echter steeds minder seksueel beladen zijn, waardoor de *petticoat part* vooral een figuur van plezier of parodie werd. De *petticoat part* als parodie kon echter zowel humoristisch zijn als angst verspreiden over de veranderlijkheid van identiteit. Waar deze parodieën in sommige gevallen kritiek konden leveren op het veranderde gegenderde patriarchale systeem in de achttiende eeuw, waren zij in de meeste gevallen eerder bedoeld om de *status quo* te versterken. In de komende analyse van het Nederlandse theater van het seizoen 1658-1659 zal ik de hierboven genoemde inzichten en methoden proberen toe te passen, om te zien of aan de hand hiervan iets te zeggen valt over travestie in het Nederlandse theater.

PETTICOAT PARTS IN HET PARSONAGEBOEK

“‘tZy dat ghy speelt voor stom, ofspreekt,
Let altijd, in wat kleedt ghysteekt.”

- spreuk voor de schoorsteen op
de *Tooneel-speelders Kamer* in
de Amsterdamse Schouwburg⁶⁰

Zoals al eerder genoemd, is in tegenstelling tot de situatie in Engeland maar weinig onderzoek gedaan naar travestie in het Nederlandse theater van de zeventiende eeuw. Iemand die dit echter wel heeft gedaan, is de onlangs overleden bijzonder hoogleraar op het gebied van Nederlandse liedcultuur, Louis Peter Grijp. Hij publiceerde in 2006 het artikel ‘Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century’ waarin hij onderzocht of vrouwvertoning in het Amsterdamse theater werd gedaan door speciale acteurs of jongensspelers.⁶¹ Ook hierin wordt aangegeven dat er maar weinig bekend is over Nederlandse vrouwvertoners in het algemeen. Recentelijk is volgens Grijp wel veel aandacht besteed aan de verschijning van vrouwen op het Amsterdamse podium, maar is er weinig, en vooral gedateerd materiaal over de mannen die vrouwenrollen vervulden. Grijp legt als musicoloog vooral de focus op zang in het toneel en het gebruik van stem door de acteurs. Hij noemt zijn onderzoek ook wel een muzikale reconstructie van het toneel in de zeventiende eeuw en legt de nadruk dus op een aspect dat hier verder achterwege zal worden gelaten, namelijk zang. Grijps artikel is echter wel zeer relevant voor dit onderzoek naar de ontwikkelingen van travestie rond de komst van vrouwen op het Nederlandse podium doordat een belangrijk deel van zijn onderzoek gebaseerd is op het zogenoemde *Parsonageboek*. Dit *Parsonageboek* bevat een lijst met per toneelstuk de acteurs en de personages die zij spelen. Christiaan Nicolaas Wybrands bewerkte dit *Parsonageboek* in 1873 in zijn artikel ‘De Amsterdamsche schouwburg gedurende het seizoen 1658-59’.⁶²

GRIJPS ‘BOYS AND FEMALE IMPERSONATORS’

Grijp geeft in zijn artikel enige informatie over de algemene indruk die deze bron hem heeft verschaft over travestie in het Amsterdamse theater in dat seizoen, om vervolgens zijn onderzoek naar het muzikale aspect voort te zetten. Zijn algemene indruk is dat de belangrijkste vrouwenrollen werden vervuld door de drie aanwezige dames in de toneelgroep en dat overige

⁶⁰ B. Hunninger, ‘Het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637’, *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen* 22:4 (1959), 135-172, alhier 169.

⁶¹ Louis Peter Grijp, ‘Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century’, *Medieval English Theatre* 28 (2006), 131-170.

⁶² *Parsonageboek Anno 1658/59*, in: C. N. Wybrands, ‘De Amsterdamsche Schouwburg gedurende het seizoen 1658-59’, *Het Nederlandsch toneel* 2 (1873), 246-322.

vrouwelijke rollen werden vervuld door mannen. In het boek van Ben Albach over de ontwikkelingen van drie eeuwen rond Vondels toneelstuk, *Gijsbrecht van Aemstel*, wordt ook gezegd dat de eerste vrouwelijke toneelspeelster de belangrijkste rollen bezette. Volgens Worp vervulde de eerste actrice op het Amsterdamse podium, Ariana Noseman-van den Bergh, vrouwenrollen in ernstige drama's, blijspelen en balletten, maar trad zij zelden op in kluchten. Ariana Noseman-van den Bergh was de vrouw van de acteur Jillis Noseman. Zij bezette in 1655 als eerste een rol in de Amsterdamse Schouwburg, maar al snel volgden nog twee acteursvrouwen, Elisabeth (Lijsbeth) Kalbergen en Susanna Eekhout.⁶³ Kalbergen trad volgens Kossmann meestal op in kleine rollen in ernstige stukken en kluchten en danste mee in de balletten. Eekhout speelde vooral de rollen van verliefde jongedames.⁶⁴

Volgens Grijp is de rolbezetting in het geval van kluchten echter anders. Daar werden vrouwenrollen volgens hem niet automatisch vervuld door de actrices. Ondanks het feit dat zij soms wel komische rollen speelden, werden sommige karakters gespeeld door mannen terwijl hiervoor ook vrouwen beschikbaar waren. Grijp stelt dat travestie in de zeventiende eeuw wel degelijk kon worden gezien als iets komisch, maar dat deze rolverdeling ook kon worden gemaakt omdat vrouwen niet graag in kluchten zouden spelen door de obsceniteiten rond bepaalde rollen die hun reputatie zouden kunnen schenden.⁶⁵ Dit zou volgens hem te maken kunnen hebben met de angst voor immoreel gedrag van vrouwen in het theater die ontstond toen de eerste vrouwelijke toneelspelers op het toneel werden toegelaten. Actrices werden volgens Grijp in die tijd namelijk snel geassocieerd met prostitutie.⁶⁶ Ook volgens Leemans en Johannes zou over actrices gespeculeerd worden dat zij verschillende soorten 'diensten' verkochten en zich door mainteneurs lieten onderhouden.⁶⁷ Grijp heeft verder een telling gemaakt van het aantal mannenrollen en het aantal vrouwenrollen dat elke acteur speelde in het seizoen 1658-59. Hij wijst er op dat niet iedere acteur vrouwenrollen vervulde; acht van de negentien acteurs van de Amsterdamse Schouwburg deden dit. De bron suggereert volgens hem ook dat sommige acteurs zich echt specialiseerden in het spelen van vrouwenrollen, terwijl anderen dit minder deden of helemaal niet.

⁶³ Ben Albach en H. Brugmans, *Drie eeuwen "Gijsbrecht van Aemstel": kroniek van de jaarlijksche opvoeringen* (Amsterdam, 1937), 29-30.

⁶⁴ E. F. Kossmann, *Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van het Nederlandsche tooneel in de 17^e en 18^e eeuw* ('s Gravenhage, 1915), 107.

⁶⁵ Louis Peter Grijp, 'Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century', *Medieval English Theatre* 28 (2006), 131-170, alhier 138.

⁶⁶ Louis Peter Grijp, 'Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century', *Medieval English Theatre* 28 (2006), 131-170, alhier 133.

⁶⁷ Inger Leemans, G. J. Johannes en J. J. Kloek, *Worm en donder: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800: de Republiek* (Amsterdam, 2013), 267.

Grijp geeft op deze manier een mooi overzicht van zijn bevindingen op basis van het *Parsonageboek*. Toen ik de bron in de uitvoering van Wybrands uiteindelijk zelf in handen had, zag ik echter dat het *Parsonageboek* meer kon vertellen dan dit. Zoals al eerder genoemd, is Grijp namelijk van mening dat het *Parsonageboek* geen nuttige bron is voor onderzoek naar travestie omdat er in dat seizoen al vrouwen in de schouwburg waren. In dit hoofdstuk ga ik echter met een andere insteek, met behulp van de methoden en inzichten uit de literatuur over travestie in het Engelse theater, deze bron bekijken. Het *Parsonageboek* is namelijk juist interessant om te bekijken met het oog op de manier waarop travestie in het theater is blijven bestaan, ook na de komst van vrouwen op het podium.

HET PARSONAGEBOEK

Door de inzichten verkregen uit de literatuur over het Engelse theater is gebleken dat het voortbestaan van travestie in het theater nadat er vrouwen werden toegelaten, te maken had met het feit dat vrouwen nog niet direct geaccepteerd werden, waardoor de travestierol aan populariteit kon winnen. Toen zij wel geaccepteerd werden, werd er echter nog steeds gebruik gemaakt van travestie in de vorm van *petticoat parts* als dit tegemoet kwam aan de kwaliteiten van de acteur, de gespeelde leeftijd een non-seksuele leeftijd was en de rol dus puur humoristisch kon zijn, of wanneer de travestiefiguur werd gebruikt als vorm van parodie. Aangezien het *Parsonageboek* een uitermate goede bron is voor het onderzoek naar de redenen van mannen om *petticoat parts* te spelen, zal ik me bij mijn analyse beperken tot deze vorm van travestie. Aan een analyse van de Nederlandse travestierol, als Engelse variant zeer bekend uit de toneelstukken van Shakespeare, zou een ander onderzoek moeten worden gewijd.

Alle voorstellingen uit het *Parsonageboek* waar *petticoat parts* in voorkwamen, zijn voor dit onderzoek uitgewerkt in schematische vorm waarbij de toneelvoorstellingen van het seizoen 1658-59 onderverdeeld zijn in de bekendste theatergenres kluchtspel, blijspel, treurspel, blij-eindend-treurspel en overige genres.⁶⁸ Voor mijn analyse focus ik echter vooral op de klucht-, blij- en treurspelen. Per theaterstuk is vervolgens uiteengezet welke actrices er aanwezig waren in het stuk aangezien er in eerste instantie maar drie actrices waren, Ariana Noseman, Susanna Eekhout en Lijsbeth Kalbergen. Door steeds aan te geven welke, en dus hoeveel, van de actrices er aanwezig waren, wordt meteen duidelijk of er simpelweg meer vrouwenrollen te vervullen waren dan er vrouwen waren om deze te vervullen. Vervolgens heb ik de vrouwenrollen en hun bezetting per voorstelling uitgewerkt en berekend wanneer en dus hoeveel maal in dit seizoen het

⁶⁸ Bijlage 2.

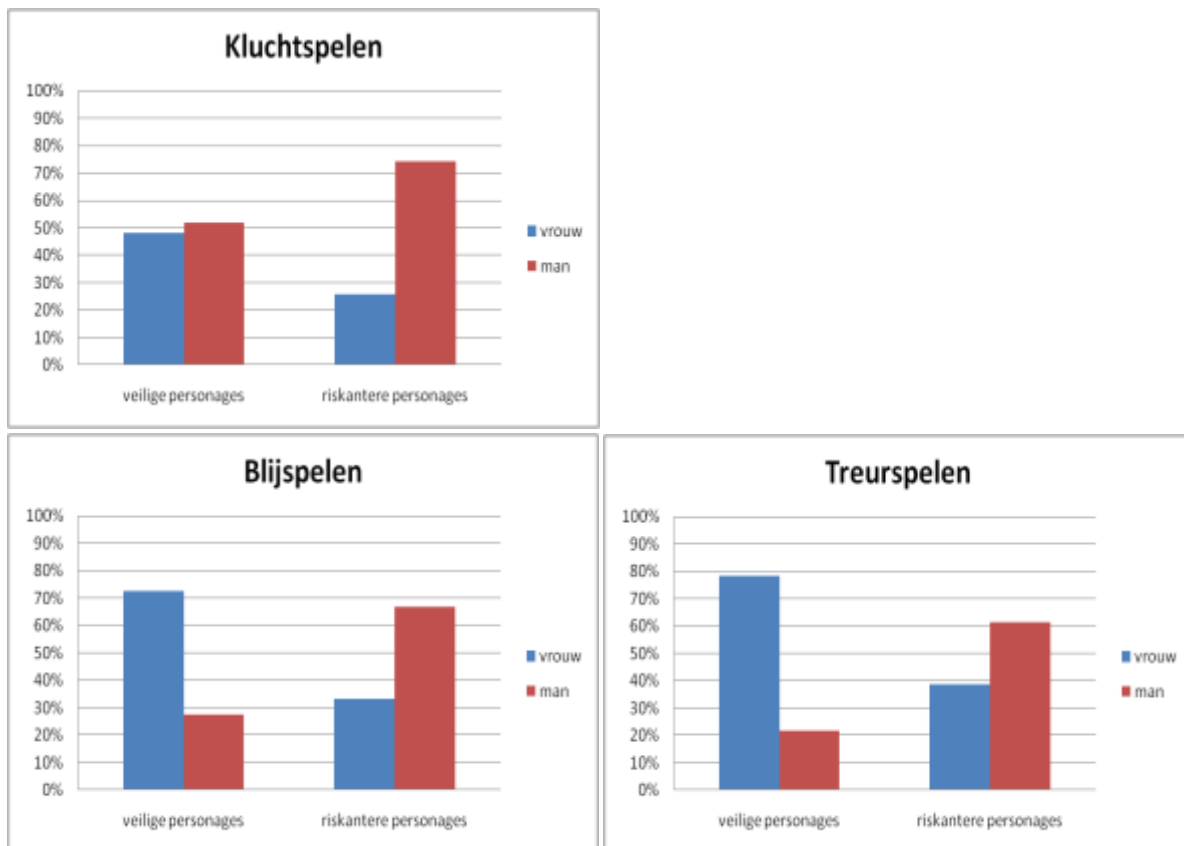
stuk is opgevoerd en genoteerd of hierin nog veranderingen zijn opgetreden in de rolverdeling. Dit zal hieronder nog gedetailleerder aan bod komen.

PERSONAGES EN REPUTATIE

Zoals hierboven genoemd, stelde Grijp dat travestie in de zeventiende eeuw komisch kon zijn, maar ook te maken kon hebben met de slechte reputatie voor actrices die sommigen van de vrouwenrollen (vooral in kluchtspelen) konden brengen. Om deze reden heb ik aan de schematische weergave ook een categorisering van de vrouwenrollen toegevoegd. De gegevens die nodig zijn voor de categorisering van de personages zijn in veel gevallen niet te vinden in het *Parsonageboek* doordat de karakters alleen bij naam worden genoemd. Hiervoor heb ik dus de originele tekstuele toneelstukken die zijn gepubliceerd, geraadpleegd. In deze stukken zijn personagelijsten opgenomen, waarbij vaak wat meer informatie wordt gegeven over wat voor soort personage het is. Als dit ook uit deze personagelijsten niet op te maken was, was dit veelal wel te interpreteren door het toneelstuk zelf te lezen. De categorisering, zoals 'jong', 'oud', 'gehuwd', 'ongehuwd', 'heks', 'dienstmeid', etc., zijn vervolgens weer in te delen in relatief brave en jonge personages die geen problemen zouden moeten opleveren voor de reputatie van de actrices, en riskantere personages die dit effect wel zouden kunnen hebben zoals ontuchtige, hele oude of kwaadaardige personages. De verdeling van de verschillende soorten vrouwenrollen ziet er als volgt uit:

<i>Veilige personages</i>	<i>Riskante personages</i>
- Jong, (on)gehuwd - Middelbaar, (on)gehuwd - Vrijster - Maagd - Meid/dienstmeid (indien jong en deugdzaam) - Werkster (staatjoffer/staatdochter) - Prinses - Godin - Koningin/keizerin (mits niet te oud of zelfstandig)	- Oud - Zelfstandig - Overspelig - Moeder - Wif/buurwif - Waardin - Koppelaarster - Naaister - Spinster - Ontuchtig/snol/hoer - Kwaadaardig - Heidens - Heks - Voedster/voedvrouw - Geest - Meid/dienstmeid (indien oud of onzedig)

Uit de verdeling tussen acteurs en actrices die deze veilige of juist riskante rollen spelen, weergegeven in figuur 1, blijkt inderdaad dat bij de riskantere rollen, vrouwen minder vaak geneigd zijn deze te vervullen. Bij deze rollen, meer dan bij de veilige rollen, zijn het vaak de mannen die deze personages spelen. Dit geldt echter niet alleen voor personages in kluchtspelen, zoals Grijp stelt, maar is ook duidelijk terug te zien in blij- en treurspelen. Wel wordt duidelijk dat vrouwen in totaal meer rollen op zich nemen in de wat serieuzere blij- en treurspelen dan in de kluchten.



Figuur 1: percentage rollen in seizoenen 1658-59 vervuld door mannen vs. percentage rollen vervuld door vrouwen in de Amsterdamse Schouwburg, onderverdeeld in veilige en riskante personages. Totaalaantallen: kluchten 39 vrouwelijke personages; blijspelen 37 vrouwelijke personages; treurspelen 110 vrouwelijke personages. In het geval van een rolverwisseling bij een stuk dat vaker is gespeeld geldt het eerste optreden met de nieuwe rolverdeling in deze berekeningen als nieuw toneelstuk en zijn de veranderde rollen als nieuwe personages meegerekend.

BAET, HENDRIX EN KEMP

In het geval van de riskante rollen kunnen er echter ook weer verschillende redenen zijn voor mannen om deze te spelen, bijvoorbeeld wanneer er simpelweg niet genoeg actrices waren om alle vrouwenrollen te vervullen in een stuk. In de literatuur over travestie in het Engelse theater hebben we gezien dat travestie, vanaf het moment dat vrouwen op het toneel geaccepteerd worden, niet langer een leeftijd mocht voorstellen die men zag als seksueel actief, zodat de *petticoat part* puur een figuur van plezier of parodie kon zijn. De *petticoat parts* waren in dit geval

meestal burlesk of grotesk. Vaak ging het ook om een leeftijd van overgang, het eerder genoemde *Charley's Aunt*-motief. Volgens Grijp kon de keuze voor een *petticoat part* ook te maken hebben met de slechte reputatie die een bepaald personage kon opleveren, maar de *petticoat part* kon volgens de Engelse literatuur tevens worden gebruikt vanwege de specifieke kwaliteiten van een bepaalde acteur. Ook Grijp noemt zo een geval van vakkundigheid van de acteur. Hij verwijst namelijk naar J. Blasius' voorwoord van zijn klucht *Dubbel en Enkel* (1670) die is gebaseerd op Plautus' *Menaechmi*, waar de vader wordt vervangen door een moeder omdat, zo citeert Grijp, "*in this Amsterdamsche Schouwburg, when the parts are handed out, no man plays a father so wel as Jeuriaen Baet plays an old woman.*"⁶⁹ *Dubbel en Enkel* komt niet voor in het *Parsonageboek*, maar Baet speelde ook in dat seizoen een aantal (vrouwelijke) personages, waaronder inderdaad veel moeders of andere, meestal zelfstandige middelbare vrouwen die binnen het *Charley's Aunt*-motief vallen (zie figuur 2). Verder valt het op dat Jeuriaen Baet, zoals blijkt uit het *Parsonageboek*, wel vrouwenrollen speelde in kluchten en blijspelen, maar niet in treurspelen.⁷⁰ Dit zou zeer goed kunnen betekenen dat de vrouwenrollen van Baet komische rollen waren, die niet thuishoorden in de serieuzere treurspelen. Hij zal deze rollen waarschijnlijk zeer vakkundig zo burlesk of grotesk hebben gespeeld dat men zijn vertoning als oude vrouw niet vond passen bij serieuze drama's, maar wel perfect vond voor een klucht. Als dit inderdaad het geval is geweest, kunnen we bij de kluchten uitgaan van een wetend publiek, dat zich ook niet kon laten meeslepen door de illusie omdat het spel hiervoor te overdreven moet zijn geweest. Waarschijnlijk ging het toneelspel van Baet meer richting de 'Garrick revolutie' waarbij de overdrevenheid van het spelen een zekere afstand bood tussen de acteur en zijn personage.

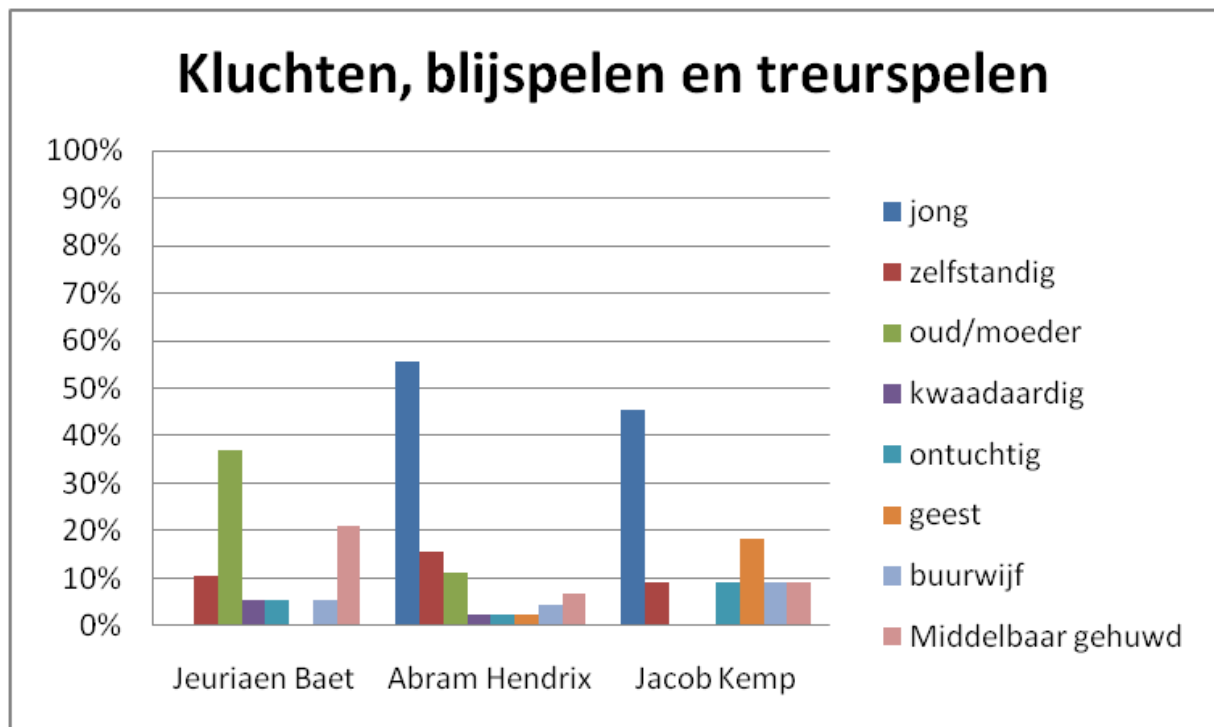
Behalve Baet zijn er nog twee acteurs die in het seizoen 1658-59 regelmatig vrouwenrollen op zich namen. Dit zijn Abram Hendrix en Jacob Kemp. Abram Hendrix speelde volgens Grijp drie keer zoveel vrouwenrollen als mannenrollen en was dus ook een uitblinker in het spelen van vrouwenrollen.⁷¹ Hoewel Hendrix ook wel eens een oude of zelfstandige vrouw speelde, waren de meeste van zijn rollen, zoals duidelijk wordt uit figuur 2, jonge vrouwen. Dit waren juist de veiligere rollen voor vrouwen om te spelen qua reputatie, maar toch werden hiervan veel vervuld door Hendrix. Aangezien Hendrix ook in treurspelen jonge vrouwen speelde, is er het moeilijk vast te stellen of we kunnen spreken van een wetend publiek. Jacob Kemp speelde, zo stelt Grijp, regelmatig vrouwenrollen, maar vaker mannenrollen. Ook zou hij een

⁶⁹ Louis Peter Grijp, 'Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century', *Medieval English Theatre* 28 (2006), 131-170, alhier 137.

⁷⁰ Bijlage 2.

⁷¹ Louis Peter Grijp, 'Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century', *Medieval English Theatre* 28 (2006), 131-170, alhier 138.

goede danser zijn geweest aangezien hij meedeed in alle balletten.⁷² Kemp speelde voornamelijk jonge vrouwenrollen en verving ook de rollen van Susanna Eekhout toen zij afwezig was tussen 24 april en 15 mei van 1659.⁷³ In dit laatste geval zal het waarschijnlijk niet de bedoeling zijn geweest dat het publiek consequent op de hoogte was van de travestie in het stuk, omdat Kemp zo onopvallend mogelijk de actrice moest kunnen vervangen.



Figuur 2: percentage soorten vrouwenrollen gespeeld door J. Baet, A. Hendrix en J. Kemp in seizoen 1658-59 van de Amsterdamse Schouwburg. Totaalaantallen: Baet 19 vrouwenrollen; Hendrix 45 vrouwenrollen; Kemp 11 vrouwenrollen.

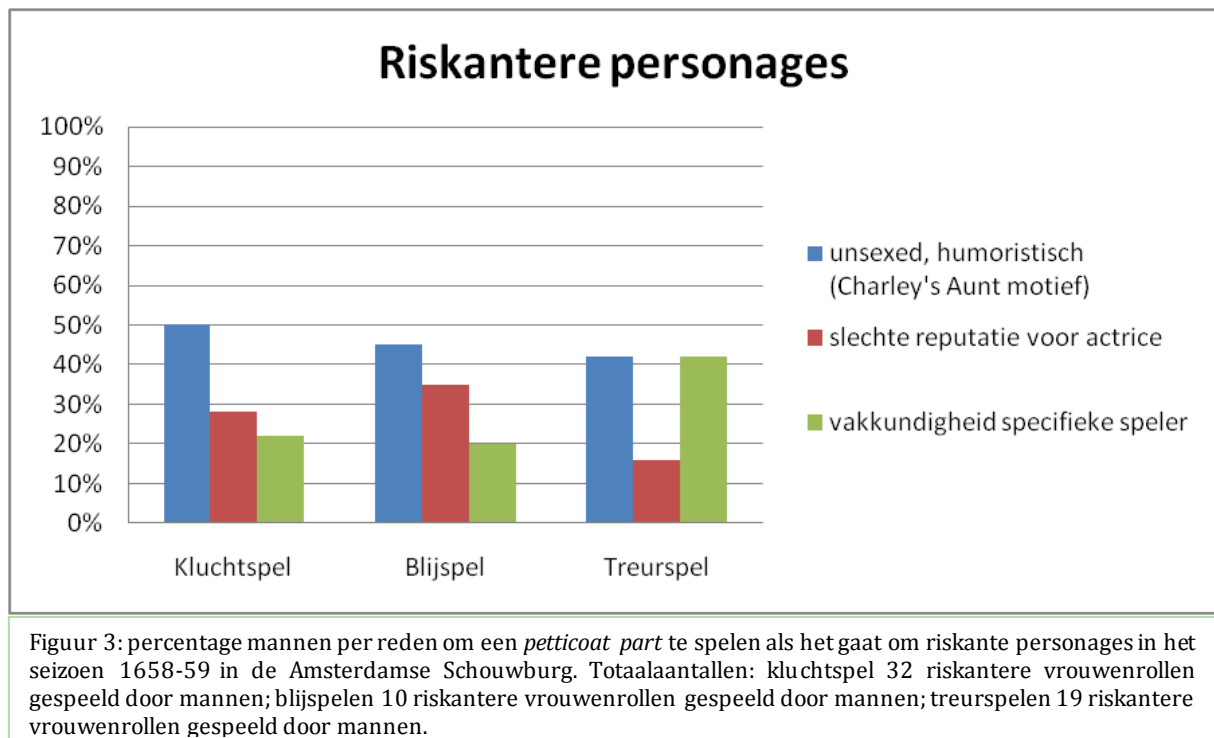
DE KEUZE VOOR TRAVESTIE

Als we de redenen om tot travestie over te gaan op eerder genoemde manier onderscheiden (zie figuur 3) zien we dat de slechte reputatie en dus de mogelijke weigering van actrices om dat personage te spelen, inderdaad meer geldig is in kluchten dan in treurspellen. Meestal gaat het echter niet per definitie om personages met een slechte reputatie. Zo speelt Ariana Noseman in Bredero's *Hopman Roemer* of *'t Moortje* de rol van Moy-Ael, een ontuchtige vrouw, terwijl in diezelfde voorstelling twee veilige personages werden gespeeld door mannen. Vaak valt de keuze voor mannen in vrouwenrollen eerder te plaatsen onder het *Charley's Aunt*-motief. Ook in de Amsterdamse Schouwburg in 1658-59, speelden mannen vaak de oude, seksloze vrouwtjes en zelfstandige vrouwen in de overgang. Waarschijnlijk had dit te maken met het humoristische of

⁷² Louis Peter Grijp, 'Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century', *Medieval English Theatre* 28 (2006), 131-170, alhier 139.

⁷³ *Parsonageboek Anno 1658/59*, in: C. N. Wybrands, 'De Amsterdamsche Schouwburg gedurende het seizoen 1658-59', *Het Nederlandsch toneel* 2 (1873), 246-322.

parodiërende effect dat deze *petticoat parts* hadden. Vooral bij serieuzere treurspelen kan geconcludeerd worden dat ook de vakkundigheid en de persoonlijke kwaliteiten van de acteurs vaker doorslaggevend te zijn. Een kanttekening die hier echter bij moet worden geplaatst is dat bij de kluchtspelen maar bij 2 van de 22 voorstellingen alle actrices al waren ingezet, terwijl dit bij de treurspelen bijvoorbeeld al 15 van de 21 voorstellingen waren. Voor blijspelen is dit 6 van de 8. Dit laat wel zien dat vrouwen over het algemeen minder snel geneigd waren in kluchten te spelen en wel graag aan treurspelen meededen.



Uit de analyse van de bezetting van de rollen en veranderingen in de rolverdeling blijkt dat de komst van een vierde vrouw in de theatergroep van de Amsterdamse Schouwburg Alide Molesteen, een nieuwe ontwikkeling met zich mee brengt. In 11 van de in totaal 57 voorstellingen met travestie, gaat Alide Molesteen een acteur vervangen en verandert de *petticoat part* dus in een vrouwenrol gespeeld door een vrouw. Zij vervangt niet steeds dezelfde acteur, hoewel zij wel het meeste Abram Hendrix vervangt, die vaak nog wel de veilige rollen vervulde, waarbij het publiek misschien niet altijd op de hoogte was van de travestie. Deze verandering hoeft niet veelzeggend te zijn, maar het zou het begin kunnen zijn van de ontwikkeling naar toneel met steeds meer vrouwen, en steeds minder *petticoat parts*. In drie gevallen moet echter een andere actrice wijken voor Molesteen.

CONCLUSIE

Al met al klopt naar mijn mening niet alle informatie uit het *Parsonageboek* met de stellingen van Louis Peter Grijp. Grijp stelt namelijk dat de drie vrouwen de belangrijkste vrouwenrollen speelden, en de mannen de rest. Verder beargumenteert hij dat, in het geval van kluchten, de reden om voor travestie te kiezen voort kwam uit angst van de actrices voor een slechte reputatie vanwege de obsceniteiten rond sommige rollen. Uit het *Parsonageboek* blijkt echter dat vrouwen inderdaad in het geheel minder graag rollen speelden in kluchten, maar dat de humor en het *Charley's Aunt*-motief waarschijnlijk belangrijker redenen zijn geweest voor de toneelmakers om voor travestie te kiezen in bepaalde voorstellingen. In het geval van treurspelen blijkt vakkundigheid een zeer grote rol te hebben gespeeld. Dit gold echter niet voor Jueriaen Baet, die vanwege zijn komische vakkundigheid enkel veel vrouwenrollen vervulde in kluchten en blijspelen en niet in treurspelen. Abram Hendrix was juist zo kundig in het spelen van jonge vrouwen dat hij deze rollen ook in de serieuze treurspelen vertolkte. Jacob Kemp verving zelfs een afwezige actrice, waardoor we er vanuit kunnen gaan dat het publiek niet in al deze gevallen een wetend publiek zal zijn geweest. In het volgende hoofdstuk ga ik dieper in op twee van de kluchten uit het *Parsonageboek*, waar in beide gevallen Baet en Hendrix een vrouwenrol hebben gespeeld.

TWEE KLUCHTEN NADER BEKEKEN

Zoals in het hoofdstuk hiervoor al genoemd, speelde Jeuriaen Baet waarschijnlijk vooral komische vrouwenrollen in kluchten die te plaatsen zijn onder het *Charley's Aunt*-motief. Eerder hebben we ook al kunnen vaststellen dat deze komische *petticoat parts* in het Engelse theater gebruikt konden worden als vorm van parodie. In dit hoofdstuk wordt onderzocht welke beoogde functie travestie kon hebben in het Nederlandse theater. Dit zal gebeuren aan de hand van twee kluchten waarin Jeuriaen Baet een waarschijnlijk komische vrouwenrol speelde. Het is uiteraard moeilijk vast te stellen hoe Baet zijn rollen precies speelde doordat we de opvoeringen van de kluchten niet meer kunnen zien, maar het is wel mogelijk de originele stukken te lezen om te zien of hier misschien al een parodiërende boodschap in te vinden is. Ik heb de keuze gemaakt om twee kluchtspelen in detail te bekijken om te zien of er inderdaad iets te zeggen valt over parodietravestie in het Nederlandse theater. Een analyse van blij- en treurspelen heb ik achterwege gelaten omdat het juist de kluchten waren waarin meestal op een humoristische manier een moraliserende boodschap verwerkt was.

Volgens *The Cambridge Guide to Theatre* is er nog geen consensus bereikt over de vraag of kluchten bedoeld waren voor vermaak of educatie.⁷⁴ Echter, een combinatie van de twee zou zeer goed mogelijk kunnen zijn, namelijk: een educatieve boodschap in een vermakelijk jasje, zodat ook de lagere klasse kon worden bereikt. Volgens Leemans en Johannes bevatten veel komische stukken dubbelzinnigheden die in de uitvoering waarschijnlijk ook nog eens extra zouden worden aangezet. Vooral de kerk zou in de zeventiende eeuw veel protest hebben gemaakt tegen toneel. Dit ging niet enkel om onzedelijke kluchten, maar ook om theater gebaseerd op Bijbelse stukken. Kluchten waren iets waarmee men zich verzette tegen het strenge kerkbestuur en in onrustige tijden werden schouwburgen nogal eens tijdelijk gesloten door het stadsbestuur om zo meer onrust te voorkomen.⁷⁵ Mijn keuze is gevallen op twee kluchten waarin Jeuriaen Baet een vrouwenrol speelt omdat er bij zijn rollen, zoals in het voorgaande hoofdstuk naar voren is gekomen, grote kans is op een komische of groteske manier van spelen. Het analyseren van theaterstukken is echter niet mijn vakgebied, daarom zal de analyse binnen het tijdsbestek van dit onderzoek niet al te diepgaand kunnen zijn.

⁷⁴ James Brandon e.a. (red.), *The Cambridge Guide to Theatre* (1995), 358.

⁷⁵ Inger Leemans, G. J. Johannes en J. J. Kloek, *Worm en donder: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800: de Republiek* (Amsterdam, 2013), 264-268.

Allereerst zal hier *De Klucht van 't Wijnvaetje* aan bod komen.⁷⁶ Deze klucht werd in het seizoen 1658-59 maar eenmaal opgevoerd, maar er kwamen geen vrouwelijke speelsters in voor. De twee vrouwenrollen die in het stuk voor kwamen waren Maay, de dienstmeid, gespeeld door Hendrix, en Engheltje, een prostituée, gespeeld door Baet. De beoogde morele boodschap in deze klucht is dat jongemannen hun tijd niet moeten verdoen met zuipen, hoerenbezoek en gewelddadige activiteiten. Het stuk gaat over een alleenstaande vader met een opstandige zoon die al deze 'slechte' dingen wel doet. De vader verzint een list met de vader van het Rasphuis, Klaasvaar, om zijn zoon te sturen met een vaatje wijn voor Klaas, zodat die hem plots gevangen kan nemen. Op deze manier zou Klaas de zoon kunnen heropvoeden, zonder dat iemand het weet. De zoon komt, op weg naar het Rasphuis, echter iemand van de hoerenwaard tegen die hem waarschuwt voor de list. In plaats van toch te gaan, stuurt de zoon een kleermakertje in zijn plaats met de wijn en gaat hij zelf verder met zijn ontuchtige leven. Als uiteindelijk wordt ontdekt dat ze de verkeerde persoon hebben, worden de zoon en zijn handlanger gehaald door een schout die hen wil straffen. Ook wordt er een prostituée meegenomen wier ruiten de twee jongens hebben ingegooid. De zoon wordt uiteindelijk gespaard door de schout door het smeken van zijn vader en hij zal voortaan braaf zijn. Het is uiteraard lastig te zeggen wat voor betekenis het heeft dat de prostituée wier ramen zijn ingegooid werd gespeeld door Baet, maar naar mijn weten zal de morele boodschap van de klucht, namelijk 'je moet geen hoeren bezoeken', weinig zoden aan de dijk leggen wanneer er een knappe jongedame op het toneel staat. Ik ben dus van mening dat Baet de rol van de hoer grotesk en op komische wijze zal hebben gespeeld, zodat het publiek geen lust zou kunnen voelen voor de prostituée als object op het podium. Op deze manier maakt de travestie op humoristische wijze onderdeel uit van de moraliteit in het stuk.

De morele boodschap in *'t Wijnvaetje* geeft ook een inkijkje in ideeën van mannelijkheid die speelden in de zeventiende eeuw. Losbandigheid wordt sterk afgekeurd in deze klucht en was dus niet wat men in die tijd wilde zien in een man. Alexandra Shepard, die in 2003 een boek schreef over de betekenissen van mannelijkheid in vroegmodern Engeland, stelt dat er in Engeland in die tijd twee soorten mannelijkheid bestonden.⁷⁷ De hegemoniale of normatieve mannelijkheid in die tijd was de patriarchale mannelijkheid. Deze mannelijkheid was enkel weggelegd voor mannen die aan het hoofd van een huishouden stonden. De patriarchale man was autoritair, beheerst en ordelijk.⁷⁸ Hier tegenover stond wat Raewyn Connell de *subordinate masculinity* zou noemen, namelijk een vorm van mannelijkheid die weinig tot geen culturele

⁷⁶ H. Verbiest, *Klucht van 't Wijnvaetje* (Amsterdam, 1670).

⁷⁷ Alexandra Shepard, *Meanings of Manhood in Early Modern England* (Oxford, 2003).

⁷⁸ Alexandra Shepard, *Meanings of Manhood in Early Modern England* (Oxford, 2003), 25.

prestige had en de ultieme tegenpool was van de hegemoniale mannelijkheid.⁷⁹ Deze ondergeschikte mannelijkheid bestond uit mannen die de middelen noch de leeftijd hadden om de hegemoniale mannelijkheid te bereiken. Deze mannen vonden volgens Shepard andere manieren om hun mannelijkheid te doen gelden. Deze vorm van mannelijkheid bestond vooral uit jongemannen. Zij streefden, zo stelt Shepard, naar gedragscodes van mannelijkheid die vaak in strijd waren met de patriarchale vereisten.⁸⁰ Dit hielden meestal handelingen van losbandigheid, lust, dronkenschap, woede en ijdelheid in.⁸¹ Deze jongemannen zouden geen zelfcontrole hebben en soms vrijwel beestachtig worden, vooral wanneer zij teveel dronken. Als zij echter te ijdel waren en delicate kleding droegen, dacht men in die tijd dat dit die mannen tot vrouwen zou maken. Er was volgens Shepard dus een soort hiërarchische ladder van man naar vrouw naar beest, en hoe verder men naar beneden op de ladder ging, hoe minder daar nog sprake was van 'rede'. De rede was namelijk het enige dat man onderscheidde van vrouw of beest. Deze losbandigheid van de jeugd wordt ook genoemd in het boek van Böse, *'Had de mensch met één vrou niet connen leven...': prostitutie in de literatuur van de zeventiende eeuw*.⁸² In dit boek wordt ook de klucht van *'t Wijnvaetje* genoemd in verband met de prostituée die in het stuk voorkomt. Volgens Böse had men in de zeventiende eeuw het idee dat de geslachtsdrijf van de jongemannen onbedwingbaar was, in sommige gevallen zelfs gevaarlijk om te bedwingen. Oudere mannen zouden zich echter beperkingen moeten opleggen.⁸³ Het beeld dat Shepard schetst over ideeën van mannelijkheid in vroegmodern Engeland is dus ook in Nederland in de zeventiende eeuw terug te vinden.

In deze klucht is de vader duidelijk de hegemoniale vorm van mannelijkheid. De zoon is dan de ondergeschikte mannelijkheid die zich behoorlijk beestachtig gedraagt. Jongemannen die zich als beesten gedragen moeten volgens deze klucht getemd worden. *'t Wijnvaetje* laat dus het conflict zien tussen de patriarchale en normatieve mannelijkheid en de losbandige mannelijkheid. Dit conflict zal in die tijd erg gespeeld hebben en een klucht als deze zal een goede manier geweest zijn om het publiek te bereiken en op humoristische wijze te informeren over deze problematiek en hoe hiermee om te gaan. Het idee dat de jongemannen beesten of zelfs vrouwen konden worden als ze echt te ver doorgeslagen waren, zou eventueel ook in deze klucht verstopt kunnen zijn in de vorm van Baet als de prostituée. Het zou mogelijk kunnen zijn dat de hoer in dit verhaal als voorbeeld bedoeld is van een man die zo ver van het juiste pad is geraakt

⁷⁹ Raewyn Connell, *Masculinities* (Oxford, 1995), 76-86.

⁸⁰ Alexandra Shepard, *Meanings of Manhood in Early Modern England* (Oxford, 2003), 6.

⁸¹ Alexandra Shepard, *Meanings of Manhood in Early Modern England* (Oxford, 2003), 26.

⁸² J. H. Böse, *'Had de mensch met één vrou niet connen leven...': Prostitutie in de literatuur van de zeventiende eeuw* (Amsterdam, 1985), 60-66.

⁸³ J. H. Böse, *'Had de mensch met één vrou niet connen leven...': Prostitutie in de literatuur van de zeventiende eeuw* (Amsterdam, 1985), 99.

dat hij vrouw is geworden. Het feit dat onder het kostuum eigenlijk nog vrij aanwezig een mannelijke speler zou zitten zou zeker kunnen hebben bijgedragen aan deze waarschuwende boodschap.

DE MOFFIN

De tweede klucht die hier behandeld wordt, is *De Moffin* van Isaak Vos.⁸⁴ Deze klucht is in het seizoen 1658-59 driemaal opgevoerd en hierin kwam wel een actrice voor, namelijk Susanna Eekhout als het Buerwif Aaltje Pieters. De andere drie vrouwenrollen werden vervuld door Jillis Noseman als de moffin Tryn, een oud 'Vodde wyf', Abram Hendrix als Grietje de vrijster en Jeuriaen Baet als Grietjes moeder, Neel Wouters. Opvallend is dat Jillis Noseman in het gehele seizoen geen andere vrouwenrollen speelde dan deze. Noseman speelt hier de rol van Tryn, een oud vrouwtje dat op zoek is naar een vrouw voor haar laffe zoon Lammert. Zij denkt Grietje wel te kunnen strikken, maar Grietje heeft haar eigen list in gedachten. Wel waarschuwt haar moeder, gespeeld door Baet, dat het niet ten koste mag gaan van haar reputatie omdat ze nog een vrijster is. Als de zoon uiteindelijk Grietje bezoekt, is hij vrij direct in het vragen om een kus:

L A M M E R T.
Dunckje dat Grietje, nou loof ickje, eel is je bloet,
Wat binje een moye meyt, heer je bint foo foet,
Met verlof, houtet men ten beften dat ickje een reys
kus.

Grietje reageert daarop dat hij iets zwarts op zijn neus heeft en biedt aan het weg te poetsen. Ze maakt hiermee echter zijn gezicht zwart en hij wordt woedend:

⁸⁴ Isaac de Vos, *Klucht van Looime Lammert* (Amsterdam, 1642); Isaac de Vos, *Klucht van de Moffin* (Amsterdam, 1657); Isaak Vos, *De Moffin: kluchtspel* (Amsterdam, 1744).

GRIETJE.
Dats je ongeweygert een vuyft in je oog, maer ey lieve
Wat schortje aen je neus, hoe komje dus swart?
Lammert.
Wel dat komt semer fray, gansch bloemer hart
Sach men Moer dat niet, offer oogen koufen waren
Denck ick?

GRIETJE.
Ick selje wat water langen dan kan jet moy-
tjes af klaren.

Lammert.
Nou ben ick immers schoon en droog, Grietje met
verlof,
Hoe isser noch meer?

GRIETJE.
Wel perfect.

Lammert.
Ey lieven doe jy ter eens reys of?

GRIETJE.
Ick kan niet sien, keerje wat na 't licht,
Je hippelt as een vloot, en blaest men in 't gesicht,
Hou je hoofd doch stil.

Lammert.
Dat loof ick wel, is dat ook vryven.

GRIETJE.
'k Doet ommers soo wel as ick mach, wilje dan noch
kyven?

'k Loof seker op je backes sou wel pietercely groeyen.
Lammert.
Houw je handen thuys, mienje datter niet sou moeyen,
Of houw je mijn voor geck, dat je de donder schen:
Ick bruye wel een reys voor je beek, wie mien je dat
ick ben?

GRIETJE.
Jy, de jongste uyt Moerenlant, om drie Keuninckje
mee te speulen,
Loop geck, loop, je hebt een slag van de meulen.

Lammert.
Is dat eers genoegh wout-aep dat je een mensch seer doet,
'k Wed datter 't vel by neer hangt, 't was niet goet
Datjet noch eens deed, je sout soo van de duyvel drom-
men.

GRIETJE.
Wel lieve knecht wordje quaet, wat sel ons hier over
komen,
Aije best na huys toe, loop, loop, je swarte bul.

Lammert.
Wel hey Grietje, ick mien niet al waers.

GRIETJE.
Ick al jou slechte sul.
Grietje binnen.

Lammert.
Bruye gaet se, en se laet mijn hier voor de honden,
Wel kladdeuni, mienje dat de Kar allien an je gat ebon-
den
Is, of je mijn hebben wilt of niet, ick binder alliens an.
Ick sel wel een wijf krijgen, schaf jy jou maer een man.
Dat sen hellevcegh, neen moer, ick en jy menkaar niet.
Ick mach men wat rusten, op dat ick men wat bedaer, fiet
Hoe se men evreven het, o bloet het doet soo seer,
'k Loof seker se het men swart emaeckt, jou besuckte
meer,
Binje beter as een hoer, soo komter beget uyt.

Ook Tryn wordt woedend als ze dit hoort en ze vertrekt naar het huis van Grietje om haar en haar moeder de huid vol te schelden. Hierbij krijgt ook de buurvrouw de wind van voren. Uiteindelijk wordt Tryn weggesleept door een schout en zijn dienders en eindigt de klucht met Grietjes besluit dat zij beslist een list zal uitvoeren als haar meer van zulke droge en vrijpostige vrijers worden gestuurd.

Mijn bevindingen bij het lezen van dit toneelstuk kloppen niet helemaal met Grijps theorie dat vrouwen niet in kluchten zouden willen spelen vanwege hun reputatie. Er wordt in deze klucht namelijk heel wat afgescholden en meerdere vrouwelijke personages worden voor hoer uitgemaakt. Susanna Eekhout speelt geen grote rol in dit stuk, wat zou kunnen betekenen dat de grote rollen inderdaad een te slechte reputatie zouden opleveren, maar ook het nietszeggende personage van buurvrouw wordt uitgescholden voor hoer. Voor deze klucht is het beoogde effect van de *petticoat parts* lastiger vast te stellen, maar het gaat hier wel om een 'moffenklucht'. Moffenkluchten waren in de zeventiende eeuw in Amsterdam erg populair als parodie op de Duitse seizoensarbeiders, de hannekemaaiers. Zij werden in deze moffenkluchten afgeschilderd als dom, lomp en huwelijksbelust.⁸⁵ De Duitse seizoensarbeiders werden in de zeventiende eeuw als de 'zij' sterk afgezet tegen de Hollandse 'wij'. Bij het afzetten van het eigen tegen de 'ander', zo omschrijft Geertje Mak in 'Seksueel vreemdelingenverkeer', speelt het scherp

⁸⁵ L. A. C. J. Lucassen, 'Niets nieuws onder de zon? De vestiging van vreemdelingen in Nederland sedert de zestiende eeuw', in: Ministerie van Justitie, WODC, *Justitiële verkenningen* 23:6 (1997), 10-20, alhier 15; Sietse van der Hoek, *Alles klar: Nederland-Duitsland van A tot Z* (Amsterdam, 2016).

trekken van seksuele grenzen een belangrijke rol.⁸⁶ Er worden dan bijvoorbeeld vreemde of primitieve seksuele verlangens of instincten toegeschreven aan die 'ander'.⁸⁷ De directheid van Lammert als hij probeert Grietje het hof te maken zou een manier kunnen zijn geweest van de auteur van *De Moffin* om op deze manier de Duitser seksueel af te zetten tegenover de meer burgerlijke Hollander.

Het zwart maken van het gezicht van Lammert speelt een grote rol in *De Moffin*. Dit is interessant omdat hiermee een nadruk wordt gelegd op etniciteit. Het 'othering' van de Duitser wordt hier nog eens benadrukt door van hem te veranderen in, zo noemt Grietje het, '*de jongste uyt Moorenlant, om drie Keuninckje mee te speulen*'. Iemand zwart maken staat volgens de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren (dbnl) voor het kwaad spreken van iemand, iemand in een ongunstig licht plaatsen. Zwart zou namelijk staan voor alles wat slecht en onrein is, zo ook de Duivel. In het optreden van dit kluchtspel werd de Duitser dus zowel letterlijk als figuurlijk zwart gemaakt. De Moffin wordt in dit stuk ook belachelijk gemaakt en het zou dus goed kunnen dat de actrices niet de rol van de Moffin wilden spelen met het oog op hun reputatie. Verder zou de keuze voor Jillis Noseman als de Moffin ook te maken kunnen hebben gehad met de specifieke kwaliteiten van deze acteur. De moffen of moffinnen in de moffenkluchten hadden in die tijd een soort Duits nepaccent. Het zou dus kunnen dat Noseman zeer goed was in de uitvoering van dit accent.

Iets anders dat opvalt aan *De Moffin* is het gebrek aan mannenrollen bij een kwestie die normaal gesproken door mannen werd geregeld, namelijk Grietjes en Lammerts huwelijkskwestie. Het zijn de vrouwen in het stuk die zich hiermee bezig houden en de enige man in het stuk is eigenlijk de speelbal van deze vrouwen. Het is ook Grietje zelf die haar eigen eer beschermt met behulp van haar moeder. Haar vader ontbreekt geheel. Dit is opmerkelijk, vooral als men bedenkt dat deze vrouwen, die zelf handelen en hun eigen eer beschermen, uiteindelijk wel gespeeld werden door mannelijke toneelspelers. Op die manier zijn het toch wel weer de mannen die de eer beschermen van de vrouwen die ze spelen. De travestie in de uitvoering van dit stuk geeft uiteindelijk dus een soort patriarchale betekenis aan het verhaal dat enkel op papier die betekenis niet heeft.

CONCLUSIE

In deze twee kluchten die werden gespeeld in het seizoen 1658-59, is het interessant om te zien dat de keuze voor travestie in een voorstelling meerdere beoogde functies kon hebben. De angst voor een slechte reputatie en het feit dat het een lach oproept zijn niet, zoals Louis Peter Grijp wel

⁸⁶ Geertje Mak, 'Seksueel vreemdelingenverkeer', *Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* 21 (2001), 101-122.

⁸⁷ Geertje Mak, 'Seksueel vreemdelingenverkeer', *Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* 21 (2001), 101-122, alhier 111.

beweert, de enige redenen om voor een man in een vrouwenrol te kiezen. Dat Baet waarschijnlijk op komische wijze de hoer in *'t Wijnvaetje* moet hebben gespeeld, had misschien een groter, moraliserender doel dan enkel een lach op te roepen bij het publiek. Ook de mogelijkheid dat deze hoer een te ver doorgeslagen jongeman moest voorstellen kon nog extra benadrukt worden door deze zichtbaar door een man te laten spelen. Bij *De Moffin* lijkt de angst voor een slechte reputatie voor Susanna Eekhout maar deels op te gaan. Ze speelt niet de meest riskante rol, maar ook haar rol krijgt te maken met de obsceniteiten van de klucht. Verder zou vakkundigheid van een specifieke acteur bij deze klucht zeker een rol kunnen spelen in de keuze voor Jillis Noseman als de Moffin. Zo ook bij Baet, die ook hier een oude moeder speelde, zoals hij dat volgens Blasius zo goed kon. Vooral bij *'t Wijnvaetje* kunnen we uitgaan van een wetend publiek doordat de travestie in dit stuk waarschijnlijk deel heeft uitgemaakt van het moraal van het verhaal. Bij *de Moffin* kan mogelijk gesteld worden dat ook hier sprake is geweest van een wetend publiek, vooral doordat zichtbare mannen achter de vrouwenrollen het uitblijven van patriarchale autoriteit weer recht zouden zetten, zodat de kwestie die in deze klucht is uitgedaagd, uiteindelijk weer opgelost en rechtgetrokken werd. Dit fungeert als het ware als een uitdaging maar uiteindelijk ook een *containment* van het patriarchale systeem zoals dat ook in het Engels theater het geval kon zijn volgens het *subversion vs. containment* model. Het feit dat *De Moffin* een 'moffenklucht' is, wijst in de richting van een publiek dat waarschijnlijk op de hoogte was van de travestierol van Noseman, doordat moffen vrijwel altijd werden geparodieerd in dit soort kluchten en de keuze voor travestie hier zeker aan zou kunnen hebben bijgedragen.

CONCLUSIE

Over het algemeen is er tot dusver weinig onderzoek gedaan naar travestie in het Nederlandse theater van de zeventiende eeuw, terwijl dit bij het Engelse theater juist veel academische aandacht heeft gekregen. Dit onderzoek had dan ook als doel om dit onderwerp aan de academische oppervlakte te brengen en zo de weg vrij te maken voor verder onderzoek en debat omtrent travestie in het Nederlandse theater. Waar ik mij in dit onderzoek op heb gefocust, is het seizoen van 1658-59 van de Amsterdamse Schouwburg, omdat in deze jaren de eerste vrouwen het toneel al hebben betreden maar de travestie niet verdwijnt, ondanks het feit dat travestie niet langer noodzakelijk is. Hier is dan ook onderzocht waarom de travestie toch stand bleef houden, ook na 1655, en wat er dan gebeurde met de betekenis van deze mannen in vrouwenkleren. Dit onderzoek is verricht op basis van inzichten, verworven uit literatuur over travestie in het Engelse theater en contemporaine ideeën van identiteit, het artikel van Louis Peter Grijp, een nieuwe analyse van diens belangrijkste bron en een analyse van twee kluchten, met als doel het beter begrijpen van de beoogde functie van travestie in het theater van die tijd.

Aan de hand van een analyse van de literatuur over het Engelse theater heb ik uiteindelijk een driedeling kunnen maken in de vormen van travestie in theater, namelijk travestie als normaliteit, de travestierol en de *petticoat part*, waarbij een ontwikkeling te zien is naar een steeds grotere maatschappelijke betekenis en symboliek. De *petticoat part*, de vorm die uiteindelijk het meest een *writerly text* is en ook het meeste betekenis heeft, ligt dan ook aan de basis van dit onderzoek. Inzichten, verkregen uit de literatuur over het Engelse theater, en de bevindingen van Grijp boden uiteindelijk ook een driedeling van de beoogde functies van deze *petticoat parts*, namelijk travestie die tegemoet kwam aan de specifieke kwaliteiten van een acteur, travestie die valt onder het *Charley's Aunt*-motief en travestie ter voorkoming van een slechte reputatie voor de actrices. De *petticoat part* kon soms ook simpelweg functioneren als aanvulling op de weinige actrices die er waren.

Zeker bij kluchtspelen heeft travestie waarschijnlijk vaak ter voorkoming van een slechte reputatie van actrices gediend, maar bij treurspelen lijkt de travestie vaker in dienst te zijn geweest van de vakkundigheid van specifieke acteurs. Bij treurspelen kunnen we dus ook met de meeste zekerheid stellen dat het beoogde publiek onwetend was of zich op zijn minst liet meeslepen door de illusie. Bij kluchten kon vakkundigheid echter ook een belangrijke rol spelen. Hierbij is vooral de acteur Jeuriaen Baet als goed voorbeeld naar voren gekomen. Grijp toonde al aan dat Baet als geen ander oude vrouwen kon spelen, maar het ontbreken van Baets *petticoat parts* in serieuzere stukken geeft al meer inzicht in zijn beoogde wijze van het spelen van deze vrouwenrollen. De komische bedoeling van Baets *petticoat parts* vertelt ons ook dat we in deze

gevallen kunnen uitgaan van een wetend publiek doordat dit onderdeel kon zijn van de humoristische en moraliserende functie van de rol.

In het geval van de andere twee meest vooraanstaande *petticoat part*-spelers uit het seizoen 1658-59, lijkt het aannemelijker dat er vaker sprake was van een onwetend publiek of een publiek dat zich liet meevoeren. Hendrix speelde namelijk vaak jonge vrouwenrollen, ook in serieuze treurspelen waarbij geen komische nadruk op de *petticoat part* zal hebben gelegen, Jacob Kemp verving zelfs een afwezige actrice, waarbij het waarschijnlijk niet de bedoeling zal zijn geweest de gehele dynamiek van de voorstelling om te gooien. Wanneer er een vierde vrouw bij de Amsterdamse Schouwburg komt, neemt zij vooral van Hendrix veel rollen over. Dit zou het begin kunnen zijn van een ontwikkeling naar theater waarbij steeds meer *petticoat parts* worden omgevormd naar vrouwenrollen vervuld door actrices. Verder onderzoek naar het verloop van travestie en de opkomst van vrouwen op het podium na 1659 zal hier zeker meer inzicht in kunnen bieden.

Op het moment dat we specifieke kluchten bekijken zien we dat voor het Nederlandse theater ook duidelijk sprake was van parodietravestie of *petticoat parts* die iets toevoegden aan de morele boodschap van het stuk. In Engeland zou de travestie gebruikt zijn als *subversion* of juist *containment* van de nieuw ingestelde sociale en gegenderde structuren, en dit is ook iets wat we in bescheiden vorm terugzien in *De Moffin* in de vorm van uitdaging en uiteindelijke *containment* van het patriarchale systeem door het gebruik van *petticoat parts*. Het gebruik van travestie lijkt in de Nederlandse kluchten echter meer bedoeld voor het overbrengen van een morele boodschap of kluchtige parodie op bepaalde bevolkingsgroepen. Er lijkt in mindere mate sprake te zijn van echte maatschappelijke kritiek op de veranderlijkheid van identiteit en de heersende patriarchale autoriteit zoals dat in het Engelse theater wel het geval kon zijn. De travestie voegde echter wel degelijk iets toe wanneer deze onderwerpen in een klucht toch subtiel werden aangehaald.

Uiteindelijk is travestie vooral blijven voortbestaan in de Amsterdamse Schouwburg, ook na de komst van de eerste vrouwen, doordat de actrices nog niet bereid waren alle vrouwenrollen te vervullen en er ook niet genoeg actrices waren om al deze rollen te vervullen. Verder werd travestie, net als in het Engelse theater, nog geaccepteerd als het in de vorm van een postmenopauzale vrouw was, ook nadat het geen normaliteit meer was. Op deze manier waren de *petticoat parts* namelijk niet meer seksueel beladen en konden zij gemakkelijker als grap worden gezien. Als uitzondering hierop werd travestie ook geaccepteerd wanneer dit tegemoet kwam aan de specifieke kwaliteiten van de acteur. In deze gevallen was het waarschijnlijk niet altijd de bedoeling dat het publiek op de hoogte was van de travestie, zodat afwezige actrices konden worden vervangen of de rol uiteindelijk makkelijk kon worden overgenomen door

toekomstige actrices. Bij kluchten, waarbij de travestie meer zichtbaar aanwezig en ook vaker nodig was, werden deze mannen in vrouwenrollen echter wel op zulke wijze ingezet dat zij het moraal van het verhaal versterkten, als parodie fungeerden of het belang van het patriarchale systeem benadrukten. Dit laatste niet zonder deze eerst even aan de tand te voelen. Hopelijk biedt dit onderzoek meer inzichten in de travestie in het Nederlandse theater na de opkomst van vrouwen op het podium en kan dit een begin betekenen voor verdere discussie op het gebied van dit onderbelichte fenomeen.

LITERATUURLIJST

- Albach, Ben, en H. Brugmans, *Drie eeuwen "Gijsbrecht van Aemstel": kroniek van de jaarlijksche opvoeringen* (Amsterdam, 1937).
- Benjamin, Harry, 'Transvestism and Transsexualism in the Male and Female', *The Journal of Sex Research* 3:2 (1967), 107-127.
- Boag, Peter, 'The Trouble with Cross-Dressers: Researching and Writing the History of Sexual and Gender Transgressiveness in the Nineteenth-Century American West' *Oregon Historical Quarterly* 112:3 (2011), 322-339.
- Böse, J. H., 'Had de mensch met één vrou niet connen leven...' *Prostitutie in de literatuur van de zeventiende eeuw* (Amsterdam, 1985).
- Brandon, James, e.a. (red.), *The Cambridge Guide to Theatre* (1995).
- Campbell, Jill, 'When Men Women Turn: Gender reversals in Fielding's Plays', in: Lesley Ferris e.a. (red.), *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing* (Londen, 1993), 58-79.
- Connell, Raewyn, *Masculinities* (Oxford, 1995).
- Cressy, David, 'Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England', *Journal of British Studies* 34:4 (1996), 438-465.
- Ferris, Lesley, e.a. (red.), *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing* (Londen, 1993).
- Friedman-Romell, Beth H., 'Breaking the Code: Toward a Reception Theory of Theatrical Cross-Dressing in Eighteenth-Century London', *Theatre Journal* 47:4 (1995), 459-479.
- Garber, Marjorie, *Vested Interests: cross-dressing and cultural anxiety* (New York, 2011).
- Grijp, Louis Peter, 'Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century', *Medieval English Theatre* 28 (2006), 131-170.
- Halladay, Laurel, 'A Lovely War', *Journal of Homosexuality* 46:3-4 (2004), 19-34.
- Heise, Ursula K., 'Transvestism and the Stage Controversy in Spain and England, 1580-1680', *Theatre Journal* (1992), 357-374.
- Herrmann, Anne, 'Travesty and Transgression: Transvestism in Shakespeare, Brecht, and Churchill', *Theatre Journal* 41:2 (1989), 133-154.

- Hilman, Johannes, *Ons Tooneel. Aantekeningen en geschiedkundige overzichten. Naamrol van plaatwerken en geschriften*, 3 dln (Amsterdam, 1879), II.
- Hoek, Sietse van der, *Alles klar: Nederland-Duitsland van A tot Z* (Amsterdam, 2016).
- Howard, Jean E., 'Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England', *Shakespeare Quarterly* 39:4 (1988), 418-440.
- Hunninger, B., 'Het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637', *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen* 22:4 (1959), 135-172.
- Kates, Gary, *Monsieur d'Eon Is a Woman: A Tale of Political Intrigue and Sexual Masquerade* (New York, 1995).
- Kossmann, E. F., *Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van het Nederlandsche tooneel in de 17^e en 18^e eeuw* ('s Gravenhage, 1915).
- Lamberts-Hurrelbrinck, L. H. J., *Beknopt overzicht der geschiedenis van het Leidsch tooneel* (Leiden, 1890).
- Leemans, Inger, G. J. Johannes en J. J. Kloek, *Worm en donder: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800: de Republiek* (Amsterdam, 2013).
- Levine, Laura, 'Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642.' *Criticism: a Quarterly for Literature and the Arts* 28:2 (1986), 121-143.
- Lucassen, L. A. C. J., 'Niets nieuws onder de zon? De vestiging van vreemdelingen in Nederland sedert de zestiende eeuw', in: Ministerie van Justitie, WODC, *Justitiële verkenningen* 23:6 (1997), 10-20.
- Mak, Geertje, *Mannelijke vrouwen: Over grenzen van sekse in de negentiende eeuw* (Amsterdam, 1997).
- Mak, Geertje, 'Seksueel vreemdelingenverkeer', *Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* 21 (2001), 101-122.
- Matheij, Thomas, *Leerschool der liefde: burgerlijk drama en de Amsterdamse Schouwburg, 1738-1788: geschiedenis, repertoire, receptie* (onuitgegeven dissertatie, Radboud Universiteit Nijmegen, 2010).
- Meerkerk, Edwin van, 'Het dochttertje van monsr. Smit'. De ontwikkeling van een kritisch vocabulaire in toneelrecensies, 1762-1765', in: Helleke van den Braber en Inger Leemans

- (red.), *Explosieve Debatten: Kritische tradities in Nederlandse en Engelse tijdschriften 1750-1940* (Zutphen, 2012), 26-43.
- Oey-de Vita, E., en M. Geesink, *Academie en schouwburg: Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665* (Amsterdam, 1983).
- Prynne, William, *Histio-mastix: The Player's Scourge or Actor's Tragedy* (New York, 1974).
- Rogers, Pat, 'The Breeches Part' in: Paul-Gabriel Bouce e.a. (red.), *Sexuality in Eighteenth-Century Britain* (Totowa, 1982), 244-258.
- Schillings, Harry, *Toneel en theater in Limburg in de 19^e en 20^e eeuw* (Amsterdam, 1976).
- Sedinger, Tracey, "'If sight and shape be true': The Epistemology of Crossdressing on the London Stage", *Shakespeare Quarterly* (1997), 63-79.
- Senelick, Laurence, 'Boys and Girls Together: subcultural origins of glamour drag and male impersonation on the nineteenth-century stage' in: Lesley Ferris e.a. (red.), *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing* (Londen, 1993), 80-95.
- Shepard, Alexandra, *Meanings of Manhood in Early Modern England* (Oxford, 2003).
- Smyth, Heather, 'Mollies Down Under: Cross-Dressing and Australian Masculinity in Peter Carey's *True History of the Kelly Gang*', *Journal of the History of Sexuality* 18:2 (2009), 185-214.
- Stryker, Susan, en Stephen Whittle (red.), *The Transgender Studies Reader* (New York, 2006).
- Veldhorst, Natascha, *De perfecte verleiding: muzikale scenes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw* (Amsterdam, 2004).
- Wahrman, Dror, *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England* (Londen, 2004).
- Worobec, Christine D., 'Cross-Dressing in a Russian Orthodox Monastery: The Case of Mariia Zakharova', *Journal of the History of Sexuality* 20:2 (2011), 336-357.
- Worp, J. A., *Geschiedenis van het drama en het tooneel in Nederland: deel 2* (Rotterdam, 1907).
- Wybrands, Christiaan Nicolaas, *Het Amsterdamsche Tooneel van 1617-1772* (Utrecht, 1873).

BRONNENLIJST

- Asselyn, T., *Den grooten Kurieen of Spaanschen Bergsman* (Amsterdam, 1669).
- Bormeester, A., *Infidelitas ofte Ontrouwe Dienstmaagt* (Amsterdam, 1644).
- Bouckart, J., *De Nederlaag van Hannibal* (Amsterdam, 1702).
- Brandt, *De Veinsende Torquatus* (Amsterdam, 1657).
- Brederoo, G. A., *Moortje* (Amsterdam, 1638).
- Brederoo, G. A., *Spaanschen Brabander Ierolimo* (Amsterdam, 1630).
- Buys, W., *De veinzende Torquatus* (Amsterdam, 1733).
- Casandra hertoginne van Bourgonje en Karel Baldeus* (Amsterdam, 1642).
- Cats, J., *Koninglicke harderin Aspasia* (Amsterdam, 1656).
- Corneille, *De Cid* (Amsterdam, 1760).
- Coster, S., *Boere-Klucht van Teeuwis de Boer en men juffer van Grevelinck-huysen* (Amsterdam, 1642)
- Daalen, Jan van, *D'Aardige Colicoquelle* (Amsterdam, 1668).
- Griek, C. de, *Don Japhet van Armenien* (Amsterdam, 1657).
- Hoofdt, W. D., *Stijve Piet* (Amsterdam, 1682).
- Hooft, P. C., *Warenar met de pot* (Amsterdam, 1729).
- Klucht van de Qua Grieten* (Amsterdam, 1644).
- Klucht van de verliefde grysert* (Amsterdam, 1659).
- Klucht van oneenige-trouw* (Amsterdam, 1648).
- Kolm, Jan Sievertsen, *Malle Jan Tots boertige vryeri* (Amsterdam, 1633).
- Krul, J. H., *Diana* (Amsterdam, 1643).
- Leeuw, Adriaan, *Leo Armenius* (Amsterdam, 1659).
- De Loogenaar* (Amsterdam, 1699).
- De ballingschap van Scipio Afrikanus* (Amsterdam, 1658).
- Nooseman, J., *Beroyde Student* (Amsterdam, 1657).
- Noozeman, J., *Bedrooge Dronkkaart of Dronkke-Mans Hel* (Amsterdam, 1649).
- Onschult* (Amsterdam, 1662).
- Parsonageboek Anno 1658/59*, in: C. N. Wybrands, 'De Amsterdamsche Schouwburggedurende het seizoen 1658-59', *Het Nederlandsch toneel* 2 (1873), 246-322.

Rodenborgh, T., *Hertoginne Celia en Grave Prospero* (Amsterdam, 1645).

Schippers, I. I., *Onvergelijkelijke Ariane of Verloste Kuysheyt uyt Romen* (Amsterdam, 1655).

Schippers, J. J., *Onvergelijkelijke Ariane in Thessalien* (Amsterdam, 1656).

Serwouters, J., *Hester oft verlossing der Jooden* (Amsterdam, 1659)

Struys, Jacob, *Styrus en Ariame* (Amsterdam, 1632).

Velzen, B. van, *'t Huwelyk van den Grooten Alexander* (Amsterdam, 1659).

Verbiest, H., *Klucht van 't Wijnvaetje* (Amsterdam, 1670).

Vondel, J. V., *Gebroeders* (Amsterdam, 1650).

Vos, Isaac, *Singende-Klucht van Pekelharing in de Kist* (Amsterdam, 1699).

Vos, Isaac de, *Klucht van Loome Lammert* (Amsterdam, 1642).

Vos, Isaac de, *Klucht van de Moffin* (Amsterdam, 1657).

Vos, Isaak, *Klucht van Robbert Leverworst* (Amsterdam, 1699).

Vos, Isaak, *De Moffin: kluchtspel* (Amsterdam, 1744).

Vos, Izak, *De Beklaaglyke dwang* (Amsterdam, 1764).

BIJLAGEN

BIJLAGE 1: ONGELIJKWAARDIG BRONNENMATERIAAL

Bronnen Bijzondere Collecties Amsterdam

De Amsterdamse Stadsschouwburg in 1841 – J.C. van Kesteren

p. 6: Gerucht dat het Stedelijk Bestuur den Stadschouwburg zou laten varen → versterkt door Commissarissen van de Schouwburg door de aankondiging op het toneel: “dat er hunnentwege met het personeel des Schouwburgs geen *engagement* voor het speelseizoen 1841-1842 zou worden aangegaan.” redenen: minder ontvangsten door stukken te hebben opgevoerd die niet overeenkwamen met de smaak van her publiek of onuitvoerbaar waren (de groote opera) voor het tegenwoordige personeel van de Schouwburg.

p. 10: *Is het personeel, aan den Stads Schouwburg verbonden, van diens aard, dat men eene goede uitvoering der stukken kan verwachten?* Tot overtuiging herinnere men zich slechts de opvoering van de *Neven*, *Valeria*, *Eduard in Schotland*, *Menschenhaat en Berouw*, *Hieronimus Jamaar*, *Arthur*, *Preciosa*, *Blaise en Babet*, *De Jagers*, *Ines de Castro*, *Hamlet*, *Monzongo*, *de Hekelaar*, *Frosine*, *Clemence*, en een aantal andere stukken.

p. 11-12: *Welke stukken behoorden opgevoerd te worden?* Sommigen willen alleen klassieke stukken, anderen liever goede drama's, blij- en treurspelen, sommigen willen zelfs elke dag nieuwe stukken aanschouwen (dat zijn er niet zoveel). Genoemde stukken: *de Neven*, *de Jagers*, *de Speler*, *Hamlet*, *de Laster*, *Maurice*. Schrijver pleit voor een gemengd repertoire van treur-, blij-, toneel- en zangspelen.

Er wordt meerdere malen gesproken van ‘het zedelijk doel des Schouwburgs’ en ‘het Amsterdamsche Publiek een zedelijk vermaak aanbieden’.

p. 13-14: *Welke moet de grens zijn wezen van allen, die tot de opvoering der stukken zijn geroepen?* Men heeft weens rollen zien verwaarloozen, omdat men dezelve gering keurde; of, omdat men op die van anderen aanspraak meende te hebben. Het spreekt van zelve, dat de uitvoering der stukken hierdoor moet lijden; want al is het dat de hoofdpersonen, na volbrachte studie, alles aanwenden, om zich naar eisch van de opgedragene taak te kwijten, echter zullen zij daarin te kort schieten, aangezien de onverschilligheid der medewerkende personen hun spel bederft, en de gewenschte uitvoering onmogelijk maakt. Daarom behooren allen, die tot de uitvoering van een stuk geroepen zijn, gelijken ijver te betoonen; zich te gedragen en te kleeden naar de betrekking waarin zij optreden, en het standpunt ten tooneele in te nemen, dat hunne rol gebiedt. → belang van eenheid in vertooning.

Nodige Aanmerkingen Op de Engagementen der Acteurs en Actrices van eenen nieuwen op te rechten Nederduitschen Schouwburg.

p. 1: voor de brand van 11 mei 1772 waren er 17 acteurs en 13 actrices, maar 3 mannen gestorven dus nu 14:13.

p. 3: *Beleg van Leiden*, *Gysbregt van Amstel*, *Min in 't Lazarushuis*. Niet lang geleden moest men nog twee tot driemaal in een seizoen *de Doodelyke Minnenyd* spelen. *De Vriendschap*, *Don Quichot*, *de Wedergevonden Zoon*.

P. 3-4: Gesteld zynde, dat men op een Amsterdamschen Schouburg, deeze en dergelyke stukken wil speelen, dan verëischt ook de hooge noodzakelykheid, dat men ten minsten 12 Acteurs, en 8 á 10 Actrices heeft, om dezelve uit te voeren. Want het is elk niet geoorlooft naar *Corinthen* te gaan, het zyn alle geen Engelsche *Garricks*, Hoogduitsche Akkermans, noch Nederduitsche Nozemans, welke het even het zelve was, of zy *Melpomene* of *Thalia* dienden: en zy: die in de groote stukken de eerste rollen speelden, kunnen niet altoos, in de Naspélen brilleeren, gemerkt dat zylieden als dan moede en afgemat, en zwak van borst zyn, gelyk het ook niet minder beent is, dat die voornaame Acteurs, en Lichten van het Tooneel, niet dagelyks, maar slegts eenige weinige reizen in 't jaar, hunne gaven lieten hooren, en dus zeer noodwendig van andere en minder bekwaame Speelers moesten vervangen worden.

p. 4: men stemt toe met een getal van 12 acteurs en 8 actrices, maar dan moeten ze wel allen bekwaam zijn.

Regelmatige Klagten der Leidsche Schouwburg, Over de ongehoorde, en bedriegelyke behandeling van eenige zoo genaamde Acteurs en Actrices, Van den Amsteldamsche Schouwburg. In een Poëtische Brief. Aan de Kunst-minnars toegezonden.

p. 7: *Krispijn Testateur of Gelegateerde*, een Blijspel. *Likkepot, of Loon na Werk* (kluchtspel).

Dhr. Voitus wordt uitgejoeld voor gek.

p. 14: noemt enkele namen van acteurs en actrices die hij hoog in het vaandel heeft staan: Jan Punt(de vader), Anthonij Spatzier, Izaak Duim, Hendrina van Til/Tuil/Molser(?), Jan Starrenbergh, Catahrina Fokke(zangeres), Cornelia Ghijbel/Boubon, Elizabetta Neiri.

Kort overzicht der voorstellingen van het tooneelgezelschap onder directie van T. J. Majofski (1826)

p. 4: 8 juli 1826: *De Stoomboot en de Diligence*, blijspel door A. Cramer. Wordt hier meer een gelegenheidsstukje genoemd dan een echt blijspel.

P. 4-6: *Rodolph of Broeder en Zuster*, toneelspel door Vroombrouck, uit het Frans vertaald.

p. 6-9: *Het Kamertje van een waschmeisje* door C. A. van Ray

p. 9: 11 juli 1826: een tweede voorstelling van *De Stoomboot en de Diligence*

p. 9-11: *Feodora of het meisje van Siberiën*, toneelspel door Kotzebue. P. 11: Engelman speelde met waardigheid, echter meer gedwongen als gewoonlijk, voor den Keizer. Daar het eerste echter eene groote vereischte bij een zoodanige rol is, zagen wij het laatste gaarne over het hoofd. Of echter *Alexander* (voornamelijk in den tijd waarin het stukje speelt) een rok gedragen zal hebben, gelijk aan die waarmede *Engelman* gekleed was, betwijfelen wij sterk; even zoo denken wij niet dat een Keizer zijne reis te paard zal afleggen, en vonden dus groote stevels met sporen mede ongepast.

p. 11-12: *Adolph en Clara*, zangspel naar het Fransch van Marsolier, door H. H. Klijn; muziek van Salayrac.

p. 12-13: 15 juli 1826: *De Valk, of iets uit Vader Cats*, blijspel met zang door C. A. van Raij.

p. 13: *De Huisselijke twist van Kotzebue*

p. 14-15: *Blaise en Babet*, zangspel

p 17: 22 juli 1826: *Het Verdeelde hart*, blijspel naar Kotzebue.

p. 19: *Rataplan of de jonge tamboer*

P. 19: 25 juli 1826: *De Schipbreuk of de erfgenamen*

p. 30-31: *De Ketelapper van Saint-Flour*, mejufrouw A. M. E. Majofski speelt Jacques(zeer lief).
Jacques is in het toneelstuk de neef van Leonard, en dus een man.

BIJLAGE 2: SCHEMATISCHE UITWERKING PARSONAGEBOEK

Alle theaterstukken met mannelijke travestie in bron Wybrands – De Amsterdamsche Schouwburg gedurende het seizoen 1658-59 (20-07-1658 t/m 26-06-1659)

Per genre op alfabetische volgorde

personage categorisering a.d.h.v. de originele stukken (te vinden via Google Books of Ceneton Leiden)

Genre	Titel	Aantal keer gespeeld in seizoen 1658-59	Data	Aanwezige actrices	Vrouwenrollen (volgorde en spelling volgens Wybrands)	Categorie personage (zoals blijkt uit originele stukken)	In dit seizoen als eerst gespeeld door	Opmerkingen/ wisseling van acteurs
Kluchtspeel	<i>De Aardige Colcoquille</i>	5	13-08-1658 02-01-1659 23-01-1659 27-03-1659 04-06-1659	Mej. S. Eekhout	Paadje (m) Moestje Leveyntje Waerdin	Page (mannelijk) Jong jong, ongehuwd Middelbaar, zelfstandig	Mej. S. Eekhout A. Hendrix Mej. S. Eekhout J. Baet	Geen originele stukken kunnen vinden met de personages Paadje en Moestje, wel met Leveyntje. Vanaf 02-01-1659 worden deze rollen vervangen door de rol van Leveyntje, eerst gespeeld door Mej. S. Eekhout, maar vanaf 04-06-1659 door A. Hendrix
	<i>Bedrogen Jalousy</i>	1	28-04-1659	Mej. A. Molesteen	Katrijn	Middelbaar, gehuwd, overspelige vrouw	A. Hendrix	
	<i>De Berrayde Student</i>	1	09-12-1658	-	Neeltje Elsje	Middelbaar, gehuwd Middelbaar, gehuwd, molenaarster	Mej. A. Molesteen J. Baet	
	<i>Dronkemans Hel</i>	3	04-11-1658 08-11-1658 16-01-1659	Mej. Kalbergen	Pleuntje Kriertje Dieuwertje Mayken	Jong, ongehuwd, meid Middelbaar, gehuwd Oud, moederfiguur Middelbaar, buurvrouw	A. Hendrix Mej. L. Kalbergen J. Baet A. Hendrix	
	<i>Dronken Hansje</i>	2	28-10-1658 24-03-1659	Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	Grietje Jannelie Ytje Pleuntje	Middelbaar, zelfstandig, waardin Jong, ongehuwd, vrijster Middelbaar, gehuwd Middelbaar	A. Hendrix Mej. S. Eekhout J. Baet Mej. L. Kalbergen	
	<i>De Jaloersche Joncker</i>	1	15-08-1658	Mej. S. Eekhout	Katrijna Meijt Waggelaer	Middelbaar, gehuwd Jong, dienstmeid Middelbaar, boerin	Mej. S. Eekhout A. Hendrix J. Baet	

De Kaarle Edelman	4	09-08-1658 24-01-1659 17-03-1659 31-03-1659	Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen	Helena Boutje Nalijster	Jong, rijk Jong, kamener Oud, naaister	Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen A. Hendrix	
Het Kaboutermannetje		26-08-1658 16-05-1659	-	Annetje	Jong, ongehuwd	A. Hendrix	
Lichte Klaartje	4	26-08-1658 30-09-1658 03-02-1659 24-04-1659	Mej. A. Noseman (Mej. A. Molesteen)	Klaartje Mayken	Jong, gehuwd Middelbaar, zelfstandig, waardin	Mej. A. Noseman A. Hendrix	Mej. A. Noseman vervangen door Mej. A. Molesteen als Klaartje vanaf 24-04- 1659
Malie Jan Tot	3	16-08-1658 27-12-1658 29-05-1659	-	De Moer Machteltje	Oud, moederfiguur Jong, ongehuwd	J. Baet A. Hendrix	
De Moef	3	26-08-1658 12-12-1658 12-05-1659	- (Mej. A. Molesteen)	De Moer De Dochter	Middelbaar, gehuwd Jong, ongehuwd	J. Baet A. Hendrix	A. Hendrix vervangen door Mej. A. Molesteen als De Dochter vanaf 12-05- 1659
De Moffin	3	06-08-1658 09-09-1658 21-01-1659	Mej. S. Eekhout	De Moffin Grietje De Moer Buurwif	Oud, 'vodde wijf' Jong, een vrijster Middelbaar, moederfiguur Buurwif	J. Noseman A. Hendrix J. Baet Mej. S. Eekhout	
De Onneenige Trouw	2	20-02-1659 10-03-1659	Mej. L. Kalbergen	Grietje Lichtnaers Modde van Hompen Lijse Wagelgadt Plonie	Middelbaar, gehuwd Oud, moeder Middelbaar, gehuwd, buurwif Middelbaar, gehuwd	A. Hendrix J. Baet J. Kemp Mej. L. Kalbergen	
De Ontrouwe Dienstmaagd	2	05-12-1658 01-05-1659	- (Mej. A. Molesteen)	Juffr. Strips Seeletje	Middelbaar, gehuwd, huisvrouw Jong, dienstmaagd	J. Baet A. Hendrix	J. Baet vervangen door Mej. A. Molesteen als Juffr. Strips vanaf 01- 05-1659
Pekelharing in de Kist (zingend kluchtspel)	6	07-08-1658 29-08-1658 24-10-1658 20-01-1659 06-02-1659 26-05-1659	-	De Vrouw	Middelbaar, gehuwd	J. Kemp	
De Quae Grieten	5	05-08-1658 17-10-1658 30-12-1658 17-02-1659 16-04-1659	Mej. A. Molesteen (7) Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen (Mej. S. Eekhout)	Aeltje de meyt 1 ^e Griet 2 ^e Griet 3 ^e Griet Waardin Trijn Floris, 't buerwif	Jong, ongehuwd Middelbaar, kwaadaardig Jong, kwaadaardig Jong, kwaadaardig Oud, zelfstandig Buurwif	Mej. A. Molesteen (7) J. Baet Mej. A. Noseman A. Hendrix J. Kemp Mej. L. Kalbergen	Mej. L. Kalbergen vervangen door Mej. S. Eekhout als Trijn Floris (vanaf 17-10- 1658) J. Kemp vervangen door Mej. A. Molesteen als

					Mej. L. Kalbergen	Angheniet Claartje Klonters negra Geertuijt	Jong, dienstmeid Jong, slordig dienstmeisje Een moor Oud, zoogster	A. Hendrix J. Kemp Mej. L. Kalbergen J. Baet	vrouw/hoer
De Logenaar	1	14-11-1658			Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	Katrjn Astree Ysabelle Angheniet	Jong, ongehuwd, vrijster Jong, ongehuwd Jong, ongehuwd, maagd Werkster (meid)	Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen A. Hendrix	Geen originele stukken kunnen vinden van A. Boelens, wel van Lodewijk Meijer, deze lijken om hetzelfde blijfsel te gaan, maar de vrouwelijke personages hebben andere namen, hierdoor geen volledige zekerheid over de categorisering
De Onschuld	1	16-12-1658			Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout	Leonoor Katrjn Isabel	?	Mej. A. Noseman A. Hendrix Mej. S. Eekhout	Geen categorisering personages kunnen halen uit het originele stuk
De Spaanse Brabander	1	24-02-1659			Mej. L. Kalbergen Mej. S. Eekhout Mej. A. Noseman	Trijn Jans Bleeke An Trijn Snaps Els Kals Jut Jans Vrouw van de Doodt Byateris	Snol, ontuchtige vrouw Snol, ontuchtige vrouw Spinster, ongehuwde vrouw Spinster, ongehuwde vrouw Spinster, ongehuwde vrouw Vrouw van de doden Koppelaarster, zelfstandig	J. Kemp H. de Koot A. Hendrix Mej. L. Kalbergen Mej. S. Eekhout Mej. A. Noseman J. Baet	
De Spaanse Heidin	1	12-09-1658			Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen Mej. A. Noseman	Majombe Constancia Cryside Gluomara Catrjn Leanna Aeltje Filje	oud, heidens Jong, personificatie recht, adellijk heidens Middelbaar, moeder Jong, ongehuwd, adellijk Jong, adellijk ? ?	J. Verkam Mej. S. Eekhout J. van Velsen A. Hendrix Mej. L. Kalbergen Mej. A. Noseman J. van Daalen J. Baet	Geen originele stukken kunnen vinden met de personages Aeltje en Filje, ook zijn in de originele stukken enkele personages anders genoemd
Warenar	2	14-11-1658 03-03-1659			-	Reym Geertuijt	Jong, ongehuwd, werkster (meid) Oud, moeder	A. Hendrix J. Baet	
Ariana in Roamen	1	16-08-1658			Mej. L. Kalbergen Mej. S. Eekhout (2x) Mej. A. Noseman	Emilia Camilla Cyane Ariana Epicharis Verginia Diana	Weduwe, adellijk Weduwe, adellijk Jong, werkster Jong, ongehuwd, adellijk Jong, ongehuwd Priesterin, maagdelijk Jong, toneelspeelster	A. Hendrix Mej. L. Kalbergen Mej. S. Eekhout Mej. A. Noseman J. Kemp J. van Velsen Mej. S. Eekhout J. Kemp	
Ariana in Tessaliën	1	22-08-1658			Mej. A. Noseman	Epicharis	Jong, ongehuwd	J. Kemp	

				Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	Ariana Cellenia Emilia Euphrosyna Erycina Phasitea	Jong, ongehuwd, adellijk Jong, ongehuwd, adellijk Jong, adellijk Oud, gehuwd, moeder, adellijk Jong, ongehuwd, adellijk Jong, bruid	Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout A. Hendrix Mej. L. Kalbergen A. Hendrix Dirck Willemsz.	
<i>Beklaaglijke Dwang</i>	2	31-10-1658 02-01-1659		Mej. S. Eekhout Mej. A. Noseman Maria Noseman	Dionisia Cellinde Rosaura Lisaura	Jong, ongehuwd, prinses Jong, werkster (staatjoffer) Jong, gehuwd, adellijk Jong, kindrol	Mej. S. Eekhout A. Hendrix Mej. A. Noseman Maria Noseman	
<i>De Cid</i>	2	09-08-1658 17-03-1659		Mej. S. Eekhout Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen (Mej. A. Molesteen)	Infante Chimène Leonor Elvire	Jong, ongehuwd, adellijk Jong, ongehuwd, adellijk Middelbaar, voedvrouw Jong, vrouwe van Chimène	A. Hendrix vervangen door Mej. A. Molesteen als Elvire (vanaf 17-03-1659)	
<i>Don Jeronimo, Maarschalk in Spanje</i>	2	02-09-1658 07-04-1659		Mej. A. Noseman (Mej. L. Kalbergen)	Belemeria Isabelle	Jong, ongehuwd, adellijk Jong, gehuwd, adellijk	Mej. A. Noseman A. Hendrix	A. Hendrix vervangen door Mej. L. Kalbergen vanaf 07-04-1659, A. Hendrix speelt dan onbelangrijke rol van 2 ^e soldaat
<i>De Gebroeders</i>	1	01-05-1659		Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen	Rispe Michol Rey van Juffers	Oud, weduwe Middelbaar, koningin zangrol	A. Hendrix Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen	
<i>Gijsbrecht van Aemstel</i>	4	23-12-1658 27-12-1658 28-12-1658 30-12-1658		Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen Mej. S. Eekhout	Badeloch Klaris van Velzen Adelgund Rey van Klarissen	Middelbaar, gehuwd Oud, moeder van het klooster Jong, ongehuwd zangrollen	Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen Mej. S. Eekhout J. Baet J. van Schilperoort	
<i>Granida en Dafilo</i>	2	19-09-1658 05-06-1659		Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	Granida Dorilea Voester 1 ^e Rey van Juffers 2 ^e Rey van Juffers Rey van Herderinnen	Jong, ongehuwd, adellijk Jong, vrijster Middelbaar, voedster Zang Zang Zang	T. Houthaak vervangen door Mej. A. Molesteen als 1 ^e Rey van juffers vanaf 05-06-1659 J. van Velsen vervangen door J. Kemp als 2 ^e Rey van Juffers vanaf 05-06- 1659	
<i>De Groote Kurteen</i>	1	07-10-1658		Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen Mej. A. Noseman	Mileen Matilda Samoyza Claudia	Middelbaar, gehuwd, bergvrouw Middelbaar, bergvrouw Middelbaar, bergvrouw Jong, slavin	Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen A. Hendrix Mej. A. Noseman	
<i>Den Grooten Bellisarius</i>	1	16-04-1659		Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen	Theodora Anthonia Camilla	ketzerin Middelbaar, gehuwd, adellijk Jong, ongehuwd	Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen A. Hendrix	

Het Huwelijk van den Grooten Alexander	3	21-04-1659 24-04-1659 28-04-1659	Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	Roxane Barzine Kandace	Jong, ongehuwd Werkster (staatsdokter) Werkster (staatsdokter)	Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	Mej. S. Eekhout (door afwezigheid) vervangen door J. Kemp als Barzine vanaf 24-04-1659
	2	05-09-1658 27-02-1659	Mej. L. Kalbergen Mej. S. Eekhout Mej. A. Noseman	Voester Staet Juffers Jempair	Jong/Middelbaar, voedster Jong, werksters(staatsjuffers) Jong, gehuwd, adellijk	A. Hendrix Mej. L. Kalbergen Mej. S. Eekhout Mej. A. Noseman	
	5	06-01-1659 09-01-1659 13-01-1659 16-01-1659 03-02-1659	Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	Theodosia Froneses Rey van Hofjuffers	Middelbaar, vrouw van de Keizer Middelbaar, opzienster keizerlijk vrouwentimmer zangrollen	Mej. A. Noseman A. Hendrix Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	
De Nederlaag van Hannibal	1	24-10-1658	Mej. S. Eekhout Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen	Klito Masalin Geest van Dido	Jong, ongehuwd, verkleed als page Jong, werkster (staatsdokter) Geest overleden koningin geest	Mej. S. Eekhout Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen A. Hendrix	
	6	17-01-1659 20-01-1659 21-01-1659 23-01-1659 24-01-1659 27-01-1659	Mej. A. Noseman (2) Mej. L. Kalbergen Mej. S. Eekhout	Vreede Gragtnimf Pallas Europa	Personificatie vrede Nimf Godin Mythologisch figuur Europa	Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen Mej. S. Eekhout A. Hendrix	
Scipio Africanus in Ballingschap	1	28-10-1658	Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	Emilia Julia Kornelia Livia Venus	Middelbaar, gehuwd, moeder Jong, ongehuwd, adellijk Jong, ongehuwd, adellijk Middelbaar, voedster godin	Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout J. Kemp A. Hendrix Mej. L. Kalbergen	
	1	20-03-1658	Mej. A. Noseman Mej. A. Molesteen Mej. L. Kalbergen	Ariame Cleo Katryn Toveres 1 ^o Singende Kol 2 ^o Singende Kol	Jong jong Jong, maagd Heks Zangrol zangrol	Mej. A. Noseman Mej. A. Molesteen Mej. L. Kalbergen J. van Daalen J. de Heripon J. van Schilperoort	
Tamerlan	2	07-08-1658 13-02-1659	Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen Mej. S. Eekhout	Aurella Roxana Livinia Maächa	Jong, ongehuwd, adellijk Werkster (staatsdokter) Werkster (staatsdokter)	Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen A. Hendrix Mej. S. Eekhout	
Trannige Liefde	3	15-05-1659 19-05-1659 26-05-1659	Mej. A. Molesteen Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen	Ormena Polyxena Cassandra Hecuba	Jong, koningin Jong, gehuwd, prinses Werkster (staatsjuffer) Werkster (staatsjuffer)	Mej. A. Molesteen Mej. A. Noseman A. Hendrix Mej. L. Kalbergen	A. Hendrix vervangen door Mej. S. Eekhout(eerder afwezig) als Cassandra vanaf 19-05-1659
	3	08-08-1658 17-02-1659	Mej. S. Eekhout Mej. A. Noseman	Aurora Elisa	Jong, ongehuwd, adellijk Werkster (staatsdokter)	Mej. S. Eekhout A. Hendrix	

			04-06-1659	Mej. L. Kalbergen	Casandra Astrea Geest van Rosella	Jong, ongehuwd, adellijk Middelbaar, gehuwd, herderin Geest	Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen J. Kemp	
	<i>Veinzende Torquatus</i>	2	11-11-1658 08-05-1659	Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen Mej. S. Eekhout	Juliana Plancia Berkene Pamfilii Geest van Noron's Moeder	Jong, ongehuwd Oud, moeder, adellijk Middelbaar, koningin, zelfstandig Middelbaar, adellijk Geest, oud	Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen A. Hendrix Mej. S. Eekhout J. Kemp	Mej. S. Eekhout (door afwezigheid) vervangen door Mej. A. Molesteen als Pamfilii vanaf 08-05-1659
Blij-eindend treurspel	<i>Carel en Casandra</i>	2	18-11-1658 15-04-1659	Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout Maria Noseman speelt Grimaldus (mannelijke kindrol)	Casandra Leonora Camillo	Middelbaar, gehuwd, adellijk Middelbaar, gehuwd, moeder, adellijk Werkster (staattoffer)	Mej. A. Noseman A. Hendrix Mej. S. Eekhout	A. Hendrix vervangen door Mej. A. Molesteen als Leonora vanaf 15-04-1659
	<i>Celia en Prospero</i>	5	14-10-1658 17-10-1658 21-10-1658 12-12-1658 29-05-1659	Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen (Mej. A. Molesteen)	Celia Theodora Laura Princesse	Middelbaar, adellijk Jong, werkster (staattoffer) Jong, molenaarsdochter Jong, prinses, ongehuwd	Mej. A. Noseman A. Hendrix Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	A. Hendrix vervangen door Mej. A. Molesteen als Theodora vanaf 29-05-1659
	<i>Cirus en Aspasia</i>	1	14-09-1658	Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout (2) Mej. L. Kalbergen	Aspasia Cprina Lodippe Phanchaste Caricla Pryne Egle Parisates Maiombe	Jong, ongehuwd, herderin Jong, herderin Oud, heks Hoofse jonkvrouw Hoofse jonkvrouw Hoofse jonkvrouw Oud, moeder van de keizer Oud, heks	Mej. A. Noseman Mej. S. Eekhout C. L. Krook Mej. L. Kalbergen J. Kemp Mej. S. Eekhout Dirck Willemsz. A. Hendrix J. van Daalen	
	<i>Diana en Florentius</i>	3	06-03-1659 10-03-1659 13-01-1659	Mej. S. Eekhout Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen	Diana Heydensche Kol Rey van Toveressen	Jong, vervallen prinses Oud, heks, heidens Zangrollen	Mej. S. Eekhout A. Hendrix J. van Velsen J. de Heripon Mej. A. Noseman Mej. L. Kalbergen J. Kemp J. van Schilperoort	
overig	<i>Paris Oordeels Dans (dansspel)</i>	2	02-12-1658 05-05-1659	Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	Celia Laura Rey van Herderinnen	Jong, ongehuwd, prinses Jong, ongehuwd, herderin zangrollen	J. Verkam J. van Daalen Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	Allen dansrollen J. Verkam vervangen door J. de Heripon als Oenone op 05-05-1659 (Verkam speelt nu Paris)
					Oenone Pallas Venus Juno	Jong, gehuwd/gescheiden Godin Godin Godin	J. Verkam J. van Daalen Mej. S. Eekhout Mej. L. Kalbergen	J. van Daalen

