

De sotternieën

Een verkenning van het ‘genre’ en vergelijking met thematisch verwante farces en rederijerskluchten

Joris Reynaert, UGent

Samenvatting

De korte komische toneelstukken die in het handschrift-Van Hulthem (ca. 1406) de abele spelen vergezellen, staan in de literatuurgeschiedenis bekend als ‘de sotternieën’. Of deze naamgeving terecht, of althans oorspronkelijk is, is de eerste vraag die in deze bijdrage aan de orde is. Verder wordt gepoogd om via onderzoek van de vormgeving, de thematiek en de geïmpliceerde intentie, de komische werking, het ‘realistische’ en het ‘groteske’, de contouren te tekenen van het ‘genre’, waar mogelijk in vergelijking met verwante (maar historisch iets recentere) Franse *farces* en kluchten van de rederijers. Afgezien van het ‘mnemonisch rijm’, dat omstreeks 1400 voor toneel internationaal gangbaar was, onderscheiden de sotternieën zich vooral als een theater dat, door zijn ongecompliceerdheid en geringe implicaties wat opvoeringsruimte en enscenering betreft, bij uitstek geschikt was voor opvoering op uiteenlopende plaatsen en voor diverse publieksgroepen: het soort theater dat bij uitstek deel zou kunnen uitmaken van het repertoire van een autonoom, wellicht professioneel toneelgezelschap in de trant van de *camerspeelders*. Dit soort beroepstheater – dat voor de tijd omstreeks 1400 vooralsnog niet historisch geattesteerd is – is eerder ook voor de abele spelen als plausibele achtergrond naar voren geschoven.

Abstract

The short farces which have been preserved in the Hulthem Manuscript (ca. 1406) together with the serious secular plays known as the ‘abele spelen’, are commonly termed ‘sotternieën’. Whether this is an authentic denomination, is the first question addressed in this article. Subsequently we try to delineate a profile of the ‘genre’, paying attention in particular to form and composition, themes and tenor, comic effect(s), ‘realism’ and ‘grotesque’, in contrast or in comparison, where possible, with similar (but historically slightly more recent) French *farces* and comedies by the Dutch and Flemish

Email
joris.reynaert@
ugent.be

‘rederijkers’ (rhetoricians). Except for rhyme as a mnemonic design, which was internationally a current practice about 1400, the theatre of the sotternieën appears to be characterized foremost by a simplicity and a modesty of requirements as far as acting area and staging conditions are concerned, which make it pre-eminently adaptable to different places and groups of spectators: the kind of theatre that would typically belong to the repertoire of an autonomous troupe, possibly of professional actors (*camerspeelders*), as are known to have existed in the Low Countries from the second half of the fifteenth century onward. This kind of professional theatre company, that would stage their own performances without the initiative or support of a city or any other patron, has also been proposed as a plausible background for the *abele spelen*. No historical evidence however has as yet emerged for the existence of such troupes as early as the time when the Hulthem copy was written.

1. TER INLEIDING

Het komisch toneel van de rederijkers heeft zich de laatste decennia in een ruime belangstelling mogen verheugen. Herman Pleij, Dirk Coigneau, Wim Hüsken, Femke Kramer, Bart Ramakers, om slechts de belangrijkste protagonisten te noemen, hebben met hun diverse publicaties aan de rederijkersklucht de belangstelling geschonken die het genre, al was het maar vanwege zijn omvang en zijn historische representativiteit, toekomt. De tijd dat een maatgevend *Handboek tot de geschiedenis van de Nederlandse letterkunde* zich van dit vele ‘kluchtig en boertig toneel’ in enkele alinea’s kon afmaken, lijkt een eeuwigheid weg (Knuvelde, 1970, p. 402 en 512-514; Knuvelde, 1971, p. 93; vergelijk daarmee de heel wat ruimere aandacht in Pleij, 2007, vooral p. 413-432).

De ‘voorlopers’ van de rederijkersklucht, de sotternieën, is het inmiddels minder voor de wind gegaan. Die zijn in het recente onderzoek – op weinig na, waar ik op terugkom – nauwelijks voorgekomen. Hüsken en Kramer hebben de sotternieën in hun studies over respectievelijk de dramatische structuur en het groteske in het komisch toneel van de rederijkers weliswaar ‘meegenomen’, maar toegespitste aandacht hebben ze er, logischerwijs gezien de intentie van hun onderzoek, niet aan besteed. Wel is door dit lateraal ‘meenemen’ van de sotternieën in deze context het heersende beeld van het ‘preluderend’ karakter ervan bevestigd. Dit verband met de rederijkersklucht is echter lang

niet zonder meer evident. De vroegst met zekerheid dateerbare Nederlandstalige klucht na de sotternieën is het esbattement van *De schuyfman*, bewaard in een handschrift van de rederijderskamer *Trou moet blycken* uit Haarlem. Aan het einde van de tekst wordt daar meegedeeld dat ‘die van Tienen’ met dit *spel* de hoogste prijs gewonnen hebben te Leuven in 1504 (Hüsken, 1987, p. 25-26). Dat brengt ons meteen ongeveer een volle eeuw later dan de sotternieën, waarvan de optekening in het handschrift-Van Hulthem van omstreeks 1406 dateert. Tussen de optekening van de sotternieën en de vroegste bewaarde kluchten gaapt dus een tijdspanne van ten minste een volle eeuw. Zowel de respectieve tekst dragers zelf als de historische contexten waarnaar ze verwijzen, zijn grondig verschillend: aan de ene kant een verzamelhandschrift uit het eerste decennium van de vijftiende eeuw met (voor een groot deel vrij traditionele) middeleeuwse varia, aan de andere een aantal typische collecties van rederijdersauteurs en rederijderskamers gaande van het begin tot het einde van de zestiende eeuw én later. Dat schrijvers, acteurs en opvoeringsomstandigheden ongelijk zullen geweest zijn, wordt door Femke Kramer dan ook expliciet aangegeven en ook algemeen wel onderkend (Kramer, 2009, p. 17-18 en de verwijzingen aldaar). In welke mate kan er dan sprake zijn van de literair-historische continuïteit waar Hüsken – we komen hierop zo dadelijk terug – voor pleit? In welke mate zijn de als voor de hand liggend gepercipieerde congruenties in genre, thema’s, motieven en zo meer, reëel en ‘dwingend’?

Het kennelijk vanzelfsprekende thuishoren van de sotternieën in de (voor)geschiedenis van de rederijdersklucht waar vroegmodernisten van uit lijken te gaan, is mede, maar niet de enige aanleiding geweest tot het onderzoek waarover hier wordt gerapporteerd. Het lijkt me niet overdreven te stellen dat de sotternieën, in tegenstelling tot de rederijderskluchten, hun status van stiefkinderen van de literatuurgeschiedenis nog niet achter zich hebben gelaten. Wat hieronder volgt, is een (naar mijn weten: eerste) poging om de sotternieën als groep op hun belangrijkste genrekenmerken te bestuderen. Het leek me, om de reden die hierboven al werd aangegeven, interessant, maar voor de beeldvorming ook zonder meer noodzakelijk om, waar mogelijk, de latere klucht als toetssteen aan te wenden – voorzover dat althans voor een niet-specialist van de rederijdersliteratuur haalbaar was.¹

¹ Ik dank Dirk Coigneau voor veel indringende opmerkingen bij een eerdere versie van dit artikel. Maar ongetwijfeld zullen in het navolgende vanuit het oogpunt van de rederijkerij nog heel wat vragen en desiderata onbeantwoord blijven. Het moge een aanzet zijn tot verdere gedachteswisseling.

2. EEN STAND VAN ZAKEN

In de race om literaire faam zou men de sotternieën, met een heel anachronistisch maar moeilijk te verbeteren beeld, typische wiertjeszuigers kunnen noemen. Mochten ze niet onlosmakelijk in het zog van de abele spelen zijn meegekomen, dan hadden ze vermoedelijk even lang op editie en belangstelling moeten wachten als het andere vergelijkbare ‘kleingoed’ dat in onze handschriften lange tijd onbekend en onbemind verspreid heeft gelegen. Maar het contrast met de abele spelen zelf is ook hier, waar het de editie betreft, van meet af aan al voor het verschil in appreciatie typerend. In verhouding tot de tientallen uitgaven en heruitgaven van de abele spelen steekt de relatieve onzichtbaarheid van de sotternieën schril af. Afgezien van enkele edities voor insiders van de medioneerlandistiek in een huldebundel voor Fons van Buuren uit 1992 (Van Dijk, Gerritsen e.a., 1992), maken nagenoeg alle edities, om zo te zeggen obligaats, deel uit van het zestal ‘complete’ uitgaven van alle abele spelen samen met inbegrip van de bijbehorende kluchten. Maar wat méér, en vooral flagrant is: in de vele edities van de afzonderlijke abele spelen worden ze in de regel *niet* opgenomen,² terwijl ze met de voorafgaande ernstige stukken in het handschrift toch telkens, en wel heel expliciet, een onverbreekelijke theatrale eenheid hebben gevormd (Reynaert, 2014).

Ook in de historiografie is de aandacht overwegend minimaal en – Van Oostroms recente *Wereld in woorden* uitgezonderd – schoorvoetend, onwelwillend, op het laatdunkende af. Er is, als het dan toch moet, ingehouden waardering voor het realisme van de uitbeelding en van de taal – dit laatste vooral – en voor de levendigheid van de dialoog, maar daar blijft het dan wel bij. In de woorden van Jan te Winkel:

... het ware volksvernunft komt vooral uit bij de sotternieën, korte toneeltjes uit het leven van het lagere volk, waarin gebrek aan handeling vergoed wordt door de levendige redewisseling tusschen de drie of vier personen, die erin optreden, en door de treffende getrouwheid, waarmee de ruwe volkstaal met hare eigenaardig krachtige, nu en dan ook lachwekkende uitdrukkingen er in wordt weergegeven. Daarin bestaat echter de enige verdienste der kluchten, want zeer weinig van

² De edities van G. Stellingma vormen de uitzondering. Zie voor de edities en vertalingen van de abele spelen en de sotternieën tot 1988: Dabrowka, 1989, p. 22-36. Recenter zijn Komrij, 1989, de reeds vermelde edities in Van Dijk, Gerritsen e.a., 1992 en de complete editie van het handschrift-Van Hulthem Brinkman en Schenkel, 1999.

al het ruwe en platte, dat erin voorkomt, is waarlijk vermakelijk; het meeste is grof en ook niet meer dan dat, zoodat de abele spelen er in hun soort ver boven staan (Te Winkel, 1922, p. 145).

Ook Knuveler nog had het – in de *ene* bladzijde die hij in de eerste band van zijn vierdelige literatuurgeschiedenis aan de sotternieën besteedde – over ‘ruwe grappen en grollen’, waarvan de schrijvers anderzijds een grote bekwaamheid aan de dag gelegd hebben in de suggestieve uitbeelding van het seksuele en aanverwanten, in Knuvelers bewoordingen: de ‘lagere en laagste werkelijkheid’ (Knuveler, 1970, p. 304-305).³

Dat in de laatste decennia vooral aandacht is uitgegaan naar de ‘diepere betekenis’ onder de kluchtige oppervlakte van de sotternieën, geeft mogelijk evenzeer blijk van een zekere teleurstelling met de benadering van de teksten als banaal, naar het triviale neigend, louter ‘komisch toneel’. Met meer zin en inhoud kan men de sotternieën dan opladen door ervan uit te gaan dat ze geen ‘toevallige’, maar juist zeer doelbewuste aanvullingen zijn bij de voorafgaande spelen, en dat ze de thematiek daarvan weer opnemen om ze op een eigen manier humoristisch om te keren of te commentariëren (Traver, 1951, p. 45-48; Van Meurs, 1988).

Maar ook afzonderlijk beschouwd, los van de voorafgaande ernstige stukken, lenen de sotternieën zich tot veredelende interpretatie, als men ze maar in het geschikte religieus of moraliserend perspectief plaatst. Zo wees Herman Pleij in de zeventiger jaren van de vorige eeuw in een aantal onmiskenbaar blikverruimende artikels niet alleen op het feit dat religieuze schema’s op de achtergrond, of zelfs ‘als richtsnoer’ bij de sotternieën kunnen hebben meegespeeld, én op de mogelijke implicaties daarvan voor de betekenis van humor en trivialiteit in de gegeven historische context. Zo moet dan bijvoorbeeld *Truwanten* niet als een vrijblijvende klucht worden gelezen, maar tevens – via de onuitgesproken verwijzing naar de Zondeval in Genesis – als een waarschuwing dat de duivel onder vermomming de (zwakkere) vrouw gaarne als eerste slachtoffer neemt van zijn verleidingskunsten (Pleij, 1980-1981, p. 329). En zo kan ook de kwakzalver in *Buskenblaser* verwijzen naar de satan zelf. Met de belofte dat hij door in het busje te blazen de volle kracht van zijn

³ Zie voor meer gelijkaardige evaluaties met klemtoon op ‘primitief, grof’, maar ook wel ‘levendig’ en ‘realistisch’: Jonckbloet, 1889, p. 379-381; Kalff, 1907, p. 37-44; Van Mierlo, 1940, p. 120-122. Al bij al vinden de sotternieën nog bij Jonckbloet en vooral Kalff het meeste begrip in een relativerend historisch perspectief. Nagenoeg als enige heeft Kalff, die voor abele spelen én sotternieën uitzonderlijk veel plaats inruimt, oog voor de ook subtielere komische aspecten van de kluchten.

jeugd zal hervinden, verleidt de charlatan het hoofdpersonage Gosen tot een daad die hem in eerste instantie op een roetzwart gezicht, daarna op afgang en vernedering en uiteindelijk op een pak rammel te staan zal komen: voorbij alle mogelijke komiek een herkenbare waarschuwing tegen de verleidingskunst van de duivel, want deze aanwending van het kermistafereeltje als catechetisch exemplaar treft men ook al aan in een dertiende-eeuwse volkspreek (Pleij, 1975-1976, p. 121).⁴

Van een andere, heel wat minder complexe orde is de interpretatie van de sotternieën als moraliserende over de spanning tussen de geslachten, de zogenaamde ‘strijd om de broek’. Ten minste vier van de zes komische stukken in het handschrift-Van Hulthem zetten als centraal personage een man op de planken, die zich door zijn *wijf* tot hoorndrager, pantoffelheld of permanente zondebok laat tiranniseren – en in de overige twee (*Hexe*, *Truwanten*) is het beeld van de vrouw al evenmin bevallig te noemen. Niet dat de mannelijke personages in moreel opzicht veel beter voor de dag komen, maar opvallend is toch dat die dan niet als boosaardig worden neergezet, wel als dom en belachelijk wanneer ze al te sullig capituleren voor de bazigheid en het bedrog van hun vrouwen. De essentiële ‘les’ van de sotternieën komt wat dat betreft, in Hans van Dijks rake formulering, op het volgende neer:

Watch out for women: if you cannot master them, they’ll master you and then you’ll experience the same fate as Lippijn, the Buskenblaser or Rubben (Van Dijk, 1985, p. 245).⁵

Met al deze pogingen tot opwaardering van hun zin en betekenis kan men – en is men toch wel – uit het oog gaan verliezen dat we hier in eerste instantie met *komische* teksten te maken hebben. Daaraan herinnert gelukkigwijls onze recentste literatuurgeschiedenis. Nadat hij alle passende hulde betoond heeft aan wat men in de kluchten ‘meer gelezen heeft dan zich oppervlakkig aanbiedt’, wijst Frits van Oostrom in *Wereld in woorden* erop dat het bij de sotternieën toch in de eerste plaats om *komisch* geïntendeerde teksten gaat voor gebruik op het *toneel*, met andere woorden om een apart *genre* (Van

⁴ Pleij geeft toe dat de conclusie dat *Buskenblaser* vanuit de volkspreek op het toneel is gekomen voorbarig zou zijn, al blijft hij het ‘heel goed mogelijk’ vinden (Pleij, 1976-1977, p. 347). Wanneer men ziet hoe graag de middeleeuwse preek voor leken van stof uit de literatuur en met name uit het *fabliau*-genre gebruik heeft gemaakt, dan lijkt ook in het geval van de ‘charlatan-anekdote’ ontleening door de preek aan de literaire omgeving veeleer dan het omgekeerde waarschijnlijk. Zie voor talrijke analoge gevallen Levy, 2005, p. 124-125.

⁵ Verder over dit thema op het laat-middeleeuws toneel: Pleij, 2001 en voor de voorafgaande literatuur: aldaar p. 377, noot 4. Verder nog Van Engeldorp Gastelaars, 1983, p. 15-63.

Oostrom, 2013, 428-434). Hoewel Van Oostrom – na anderen, waar zijn aantekeningen naar verwijzen –⁶ over de typische aspecten van dit genre een aantal heel behartigenswaardige zaken opmerkt, blijft hier toch veel ruimte voor verdere reflectie. Ik probeer hieronder de contouren zichtbaar te maken van wat zich, onder meer bij vergelijking met de rederijerskluchten, als profiel van het genre of, voorzichtiger geformuleerd, van de tekstengroep *sotternieën* aftekent. Maar vooreerst vraagt de benaming zelf van het ‘genre’ enige aandacht.

3. BENAMING(EN)

Indien er, temidden van de vele onopgeloste vragen, één stevige consensus over de sotternieën lijkt te bestaan, is het dat het inderdaad *sotternieën* zijn, met andere woorden dat deze teksten hun naam met recht dragen. Bij nader toezien blijkt echter ook deze zekerheid al kwestieus. In de toneelteksten zelf duikt de term immers slechts één enkele keer op – ik kom er zo dadelijk op terug. Veel-er dan tot het vocabulaire van de schrijver(s) van de kluchten, behoort het woord *sotternie* aan de kopiïst van het handschrift-Van Hulthem, of een van zijn voorgangers indien de kopiïst de rubrieken uit zijn voorbeeld heeft overgenomen. De teksten zelf gebruiken om naar de kluchten te verwijzen meestal andere termen. In de epiloog van *Esmoreit* wordt het publiek verzocht te blijven zitten voor een *sotheit* die nog zal volgen. Ook op het einde van *Lanseloet* wordt de navolgende klucht als een *sotheit* aangekondigd: ‘Nu biddic u allen dat ghi wilt swighen / Ons voerspel dat es ghedaen / Men sal u ene sotheit spelen gaen’ (*Lanseloet*, vs. 950-952). Na de *sotheit* volgend op *Esmoreit* (*Lippijn*) komt een vrij uitvoerig nawoord waarin een spelleider het voorafgaande een *boerdement* noemt en in naam van de groep de hoop uitspreekt dat niemand aan hun *fobitasie* aanstoot zal nemen. Aan de termen *boerdement* en *fobitasie*, die in de Middelnederlandse literatuur alleen hier opduiken,⁷ kan men, vermits ze pas na afloop komen, geen generische signaalwaarde toekennen; ze zijn trouwens vooral vergoelijkend, disculperend bedoeld: ‘til er niet te zwaar aan, we weten wel dat het allemaal maar scherts en onzin is’. Als eventuele genre-aanduiding vanuit het perspectief van de auteur(s) van de abele spelen komt dus veeleer de term *sotheit* in aanmerking.

⁶ Van Oostrom had er ook Kramer 2009 kunnen vermelden: zie daar over de ‘ideologische’ interpretatie van de klucht in het algemeen vooral p. 51-60.

⁷ Zie het *Middelnederlandsch woordenboek* en de CD-rom *Middelnederlands*.

De rubrieken hebben het echter met opvallende persistentie over *sotternieën*. De term komt er in totaal niet minder dan negen maal voor, namelijk in de aankondigingen van de abele spelen ‘ende ene sotternie (daer)na volghende’ en in de rubrieken boven de sotternieën zelf (‘Hier beghint die sotternie’)⁸: het woord behoorde ontegensprekelijk tot de parate woordvoorraad van de kopiïst. Men kan zich dan ook afvragen of de éne plaats waar *sotternie* in de teksten zelf opduikt (*Gloriant*, vs. 1142) niet aan een verschrijving van die kopiïst te wijten is. Afgezien van dit woord *sotternie* is het slot van *Gloriant* (‘Dit voerspel es ghedaen / Men sal u ene sotternie spelen gaen’: *Gloriant*, vs. 1041-1042) exact gelijklopend met dat van *Lanseloet* (zie hierboven). Rekening houdend met de idiosyncrasie ter zake van de kopiïst lijkt het niet uit te sluiten dat hij – afgezien van een evenmin uit te sluiten bewuste ingreep – bij het kopiëren van een oorspronkelijk woord *sotheit* na de eerste drie letters als het ware mechanisch naar *sotternie* is ‘ontspoord’. Dat *Esmoreit* en *Lanseloet* op de analoge plaatsen *sotheit* hebben, is daarvoor niet de enige vingerwijzing: met de vier syllaben van *sotternie* wordt vers 1142 te lang en loopt het ritmisch heel wat minder goed dan het met de twee van *sotheit* zou doen.

Dat de rubrieken consequent een andere term gebruiken dan de teksten zelf bewijst op zich niets tégen het mogelijk bestaan van een contemporain genrebewustzijn. De kopiïst die de rubrieken redigeerde had blijkbaar een ‘eigen’ vaste term ter aanduiding van de kluchten bij de abele spelen. Indien die benaming, zoals toch waarschijnlijk is, op persoonlijke voorkennis bij hem berustte, dan vormt dit een plausibel argument voor het bestaan niet alleen van het *genrebesef*, maar ook van het genre zelf.

Wat kunnen zich de kopiïst van het handschrift-Van Hulthem en zijn tijdgenoten bij de begrippen *sotheit* en *sotternie* hebben voorgesteld? Parallele plaatsen komen ons niet ter hulp. Beide termen, zo leren ons de zoekinstrumenten, komen in de gegeven toegespitst ‘theatrale’ betekenis alleen in de abele spelen-context voor.⁹ In hun algemene, oorspronkelijke betekenis

⁸ Dit laatste kan ook de rubriek bij *Truwanten* geweest zijn, al is dat hoegenaamd niet zeker. Hierop en op de rubriek bij *Drie daghe here*, waar de term *sotternie* eveneens opduikt, komen we later uitvoeriger terug. Zie hierna, ter hoogte van noot 59.

⁹ MNW, ‘SOTHEIT’, ‘SOTTERNIE’. Onder ‘SOTTERIE’ wordt verwezen naar een plaats in een *Leven van Godelieve* in een handschrift te Katwijk, waar met de *sotterie* een komische opvoering bedoeld wordt; zie immers ook MNW, ‘WENDER’. Het betreft vermoedelijk het handschrift dat de Bibliotheca Neerlandica Manuscripta kent als ‘Olim KATWIJK, GW:13’, waarvan de huidige bewaarplaats onbekend is.

verwijzen ze naar gek en dwaas gedrag, vaak met fysieke of geestelijke schade als gevolg. Voorzover deze primaire betekenis in de naamgeving van de teksten nog doorwerkt, zijn daarmee twee interpretaties mogelijk. Het 'zotte' kan op de inhoud slaan, op het zotte, dwaze in de getoonde 'realiteit': een stukje 'dwaas gedrag' wordt, mogelijk als afkeurenswaardig, ten tonele gevoerd. Of het 'zotte' in de genre-aanduiding heeft betrekking op de tekst of opvoering als zodanig, die zichzelf met deze omschrijving dan in een bepaald register positioneren en met dit (disculperend) signaal aangeven dat wat gespeeld of gezegd wordt/werd in een sfeer van amusement, speelse vrijblijvendheid en goedlachsheid moet worden begrepen en zodoende – althans intentioneel – het gangbare ethische normensysteem ontstijgt. In een dergelijke 'legitimerende' context zien we (zie hierboven) in het nawoord bij *Lip-pijn* de woorden *boerdement* en *fobitasie* opduiken. Het lijkt niet uit te sluiten dat 'genre-aanduidingen' als *sotheit* en *sotternie* dit soort signaalwaarde hadden, ook al zou de andere, op de inhoud betrokken betekenis nog hebben meegespeeld. Een dergelijke dubbelzinnigheid tussen 'inhoud' en modus van intentie en receptie constateerde Dirk Coigneau alvast ook met betrekking tot het 'zotte' in de gedichten die door de rederijkers 'refreinen in het zotte' werden genoemd. Hoewel dit genre overwegend door komische sfeer en functie bepaald wordt, zijn er ook wel refrainen in het zot die in volle ernst het domme, het zotte in de werkelijkheid aankaarten en aan de kaak stellen (Coigneau, 1980, p. 29-30). Voorzover dit moraliserende aspect ook in de sotternieën zou meespelen, zou dit – in tegenstelling tot de refrainen – alleen impliciet het geval kunnen zijn, bij ontstentenis immers van een vertellers-ik of een auteursinstantie in de tekst. In de sotternieën ontbreken immers – in contrast met de abele spelen, we komen erop terug – commentariërende pro- en epilogen. Dat de hierboven aangestipte discussie over een al dan niet moraliserende intentie achter de sotternieën moeilijk definitief te beslechten valt, heeft daar vanzelfsprekend alles mee te maken.

Onthouden we alvast dat de termen die als mogelijke genre-aanduidingen optreden, enerzijds te maken hebben met een relativiserende, 'verschonende' opstelling tegenover het eventueel aanstootgevende van de opvoering, anderzijds met een bepaalde houding tegenover de getoonde werkelijkheid, die namelijk als zot, gek, dom wordt gekarakteriseerd. Het geïntendeerd ludieke enerzijds, realiteitssuggestie anderzijds: het zijn – zoals hierna nog ter sprake komt – de twee aspecten die, met wisselende vanzelfsprekendheid en vooral met uiteenlopende appreciaties, de literairhistorische benaderingen van het genre hebben bepaald.

Eigenaardig, gezien de gretigheid waarmee de rederijkers zich anders van het vocabulaire rond het ‘zotte’ hebben bediend, is dat ze met betrekking tot het komisch toneel de termen *sotheit* en/of *sotternie* niet of ternauwernood hebben laten voortbestaan. Deze terminologische leemte vormt een eerste en niet onbelangrijk inconveniënt voor wie van een doorlopende continuïteit tussen sotternieën en rederijkerskluchten zou willen uitgaan. Die continuïteit zou – bij gebrek aan overgeleverde toneelteksten die het genre verder documenteren – onder meer kunnen blijken uit historische verwijzingen naar opvoeringen van een of andere *sotternie* of *sotheit* in de loop van de vijftiende eeuw. Dergelijke optekeningen zijn er niet, alleen vermeldingen van *mogelijk* gelijkaardige stukken, onder andere benamingen, meer bepaald vooral onder de term *esbattement*. Het probleem met de vindplaatsen die door Wim Hüsken naar voren zijn gebracht als indicaties van continuïteit tussen sotternie en rederijkersklucht, is dan ook dat veel zo niet alles hier afhangt van de betekenis die men aan deze onzekere term wil toekennen.

Het Oudfranse *esbattement*, waar het Middelnederlandse woord van geleend is, betekent: ‘recreatie, vermaak’.¹⁰ Wil men zekerheid hebben over het komisch karakter van wat ergens in het Middelnederlands als een ‘esbattement’ vermeld wordt, dan kan alleen de verdere context daar eventueel iets over preciseren. Dat zou reeds het geval kunnen zijn bij de vroegste bekende vindplaats: een ‘kaart’ (uitnodiging voor een wedstrijd) uitgegeven door de voetbooggilde van Mechelen ter gelegenheid van een door haar georganiseerd schietspel in 1404. Daar is immers sprake van een bijzondere prijs voor de deelnemer die ‘*des avonts tsoenste gheneughlyxte ende tfrischte esbattement feeste spel ende solaes maken sal sonder eenighe vilenie oft dorperheyt te bedrivene*’ (Viaene, 1974, p. 186). Is hier voldoende bijkomende informatie aanwezig om er, met Hüsken, van uit te gaan dat we met komisch toneel te maken hebben (Hüsken, 1987, p. 27)? Als ik Dirk Coigneaus commentaar bij deze kaart goed begrijp, dan is die conclusie misschien voorbarig en is daar zelfs ruimte voor de vraag of er überhaupt wel aan gesproken toneel werd gedacht.¹¹ Wat dit laatste betreft, kan de vermelding van het *spelen* – niet langer ‘*maken*’ – van een ‘esbattement’ een beslissende indicatie zijn. Vanaf ten laatste omstreeks 1425 hebben de bronnen het over ‘gespeelde’ esbattementen. Doorgaans is daarbij

¹⁰ MNW, ‘ABATEMENT’; Godefroy, 1880-1895, 3, p. 339. <<http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/esbattement>> [28 aug. 2015]

¹¹ Coigneau, 1996, p. 31: ‘De termen esbattement’ (naar het Frans voor ‘amusement’) of ‘spel’ in de kaart hoeven geen specifiek dramatische genres te omschrijven, maar de onbepaalde verlustigingen waartoe werd opgewekt, sluiten toneelopvoeringen zeker ook niet uit’.

echter niet uit te maken of het ernstige dan wel komische spelen betreft. Waar iets over het vertoonde gespecificeerd wordt, blijkt het veeleer om ernstige stof te gaan: een *esbatement*, *den croenement dat Ons Heere ghecrust was up den Goeden-Vridach* te Gent in 1442, *abbatementers die ons Heren Verrisenesse speilden* te Damme in 1461, een jaar later op dezelfde plaats *abatementers die tspel speelden vander ziele* (Viaene, 1974, p. 187-188). Dat een *esbatement* ook komisch kon zijn, blijkt pas expliciet uit twee ‘kaarten’, weliswaar de enige uit die tijd bewaarde, van de laatste decennia van de vijftiende eeuw (Hulst 1483 en Antwerpen 1496: Hüsken, 1987, p. 27). Het verhoopt komische karakter van het in te leveren spel wordt hier zo nadrukkelijk beklemtoond (*zotste, ghenoughstelicxte esbatement; d'alder plaisantste, 't vreuchdelijcxte ende vremste esbatement*) dat dit anderzijds twijfel kan doen rijzen over de onderstelling dat de term *esbatement* van zichzelf in volle duidelijkheid de komische connotatie had.¹²

Ook de verdere indicaties die volgens Hüsken zouden pleiten voor een historische continuïteit tussen de sotternieën en de latere rederijkerskluchten lijken niet zonder meer doorslaggevend. Men kan weliswaar argumenteren dat heel wat stukken – soms wel een aantal decennia – ouder zijn dan hun optekening of gedocumenteerde opvoering, maar verder terug dan het begin van de zestiende of, in het extreemste geval, het einde van de vijftiende eeuw, brengen ons die ‘gecorrigeerde’ dateringen niet. De enkele kluchten waarover het dan in dit laatste geval gaat – men denke met name aan de kluchten *Nu noch* en *Playerwater* – zijn hoe dan ook in die mate schaars en ‘laat’ dat ze op zich de chronologische kloof naar de sotternieën – ca. 1400 of vroeger – niet tot stand kunnen brengen. Interessant, maar evenmin voldoende als bewijs voor een te veronderstellen continuïteit is de verwijzing in Colijn van Rijssseles *Spiegel der minnen* (einde 15e eeuw?) naar een *sotternije* die na het einde van een van de zes ernstige toneelspelen niet zal gespeeld worden, omdat het spel zelf al *lanck* was: het publiek verwachtte na het ernstige stuk kennelijk een *sotternije* als toegift, analoog aan wat we bij de abele spelen te zien

¹² Weliswaar staan deze pleonastisch redundante omschrijvingen hier *naast* (en dus impliciet in oppositie tot) richtlijnen voor ernstig toneel, waarvoor de term *esbatement* dan *niet* gebruikt wordt. Ook op andere plaatsen is dat het geval (mededeling van Dirk Coigneau, waarvoor dank; vanuit dit oogpunt is de betekenis van de term *esbatement* blijkbaar nog niet in het bijzonder onderzocht). Maar volstaat dit om *esbatement* met ‘klucht’ of ‘sotternie’ gelijk te stellen, als men ziet hoe, ook veel later nog dan het einde van de 15e eeuw, sommige teksten die zichzelf *esbatement* noemen (als b.v. het *Esbatement van de appelboom*), behalve ‘genoeglijk’ en in sommige scènes ‘komisch’, toch vooral ernstig, allegoriserend en openlijk moraliserend zijn. Vgl. Waterschoot, 1979, m.n. over de term *esbatement* de inleiding, p. 10 e.v.

krijgen (Hüsken, 1987, p. 29; Van Gijsen, 1994, p. 69; Coigneau, 2002, p. 221-223).¹³ De tekstplaats documenteert weliswaar een duidelijke overeenkomst in de structuur van een voorstelling, maar dat de term *sotternije* een identieke genre aanduiding zou betreffen, blijft vrij speculatief. Het vierde spel van de *Spiegel der minnen* eindigt met de aankondiging (de tekst zelf is niet bewaard) van een *soete collacie* – ik ben zeer geneigd hier tot *sotte collacie* te emenderen¹⁴ – met andere woorden van een ‘samenspraak’, een ‘aangenaam of luchtig gesprek’ – vermoedelijk in de trant van de *sotte collacie* die blijkens een bewaard afschrift van Van Rijsses *Narcissus ende Echo* de opvoering van dit stuk in oorsprong afsloot, én van de in druk overgeleverde tussenspelen in dit en de andere toneelstukken op mythologische thema’s die onder de titel *Den handel der amo(u)reusheyt* werden uitgegeven (1583 en 1621).¹⁵ Voorzover ze een titel of een aankondiging krijgen, heten deze tussen- en nastukjes *Tafelspel*, *Tafel-spel* of *arguatie*. Veeleer dan kluchten betreft het hier dan ook naar gedramatiseerde allegorie neigende ‘debatten of disputaties over liefdeszaken’ (Van Gijsen, 1994).¹⁶ Ten overvloede: geen van deze tussenspelen werd door Hummelen in zijn *Repertorium van het rederijersdrama* onder de ‘kluchten’ ingedeeld (Hummelen, 1968, p. 341).

Een historisch documenteerbare continuïteit tussen sotternieën en rederijerskluchten valt aan de hand van expliciete vermeldingen nauwelijks met zekerheid aan te tonen. Ook stilistisch, op het vlak van taal en versificatie dienen zich al dadelijk contrasten aan (Coigneau, 1991, p. 204). Niettemin lijkt het zinvol bij een onderzoek naar aard en kenmerken van de sotternieën de vergelijking met de kluchten aan te houden. Wat genre, taal en cultuur, plaats en tijd van ontstaan betreft, is de rederijersklucht – samen met (in iets mindere

¹³ Opmerkelijk is bovendien dat een en ander erop wijst dat de *Spiegel der Minnen* bedoeld was voor een ‘autonome toneelproductie’ – zonder specifieke opdracht en/of gelegenheid – in de trant van wat men zich als praktijk bij de *camerspeelders* voorstelt (Coigneau, 2002, p. 222-223).

¹⁴ Het tussenspel na het vijfde stuk wordt een *soetheyt* genoemd: wellicht te emenderen tot *sotheit*, zodat althans op het niveau van de woordenschat als zodanig, mogelijk beide termen uit het handschrift-Van Hulthem (*sotternie* en *sotheit*) hier naast elkaar weer opduiken. *Collacie* kan begin 16e eeuw overigens ook de betekenis hebben van ‘voorstelling’, althans bij de Bruggeling Cornelis Everaert (MNW, COLLACIE, 4d; Muller & Scharpé, 1920, p. 50, 86, 116, 119, 196).

¹⁵ Niet helemaal uit te sluiten is verder de betekenis ‘lichtzinnige, zotte samenspraak’, analoog aan de naamgeving van het personage Zottecollacie in het *Spel van de V vroede ende van de V dwaaze maegden* (Leendertz, 1899-1907, p. 388-422; Hoebeke, 1979).

¹⁶ De tussenspelen bij Colijns *Spiegel der minnen* zijn weliswaar niet bewaard, maar over de mogelijke aard ervan, zie Van Gijsen, 1994, p. 77 e.v.

mate) de Franse *farce*, waar we in het navolgende occasioneel eveneens aandacht aan besteden – het literairhistorisch verschijnsel dat de sotternieën het meest nabij staat. De vergelijking kan hopelijk verhelderend werken. Ze heeft niet de bedoeling een antwoord te brengen op de vraag of er al dan niet sprake is van breuk of continuïteit. Wat niet belet dat onderweg observaties voor de dag kunnen komen die voor de problematiek relevant zijn.

4. STRIJD OM DE BROEK: GOSEN VS. GOEMOETE

‘De kluchten en tafelspelen der 16^{de} eeuw sluiten zich direct aan bij die eener vroegere periode’, schreef J.A. Worp, na een vrij uitvoerige revue van thema’s en intriges, tot besluit van het hoofdstuk over de rederijkers in zijn *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland* (1903-1907). Het laat zich gemakkelijk raden dat met ‘die eener vroegere periode’ de sotternieën bedoeld werden. Minder duidelijk is wat de geschiedschrijver zich bij het ‘direct aansluiten’ kan hebben voorgesteld. Wat de inhoud betreft, is er weliswaar de klaarblijkelijke historische houdbaarheid van de thematiek van het belabberde huwelijk: ik neem aan dat dit voor Worp, en voor vele anderen na hem, de thematische constante is geweest die het denkbeeld van de continuïteit heeft gemotiveerd. Zo worden ook nu nog – zie hierboven – de sotternieën in het literair-historisch onderzoek doorgaans als voorlopers van de ‘strijd om de broek’ in de latere komische stukken opgevoerd (zie vooral Van Engeldorp-Gastelaars, 1983, o.m. p. 15-17).¹⁷

Het mag duidelijk zijn dat in *Lippijn*, *Buskenblaser* en *Rubben* echtelieden van sterk verschillende leeftijd, verstand en temperament voor het voetlicht worden gebracht, wier geruzie of gebekvecht uiteindelijk uitmondt in een handgemeen. Hier dan evenwel spreken van een ‘strijd om de broek’ lijkt me de mannelijke protagonisten eerlijk gezegd wel veel eer te bewijzen. Lippijn en zijn lotgenoten leveren eigenlijk geen strijd, tenzij men de poging van de buskenblazer om via verjonging zijn vrouw beter te kunnen plezieren als een vorm van verzet zou willen bestempelen, of het zwakke verbale protest van Lippijn en Rubben ten aanzien van het rad dat hen voor ogen wordt gedraaid als een valabel ‘verweer’. De strijd om de broek waar teksten en prenten in de zestiende eeuw naar

¹⁷ Deze perceptie is kennelijk ook tot het ruimere publiek doorgedrongen: *Lippijn* en *Buskenblaser* waren twee van de drie kluchten die in mei 2014 in Kasteel Doornenburg onder de gezamenlijke titel ‘De Strijd om de Broek’ werden vertoond.

verwijzen, draait om heel wat sterkere en explicietere confrontaties, die niet alleen en niet zozeer tot conflictdialogen in de trant van de sotternieën, maar vooral tot handelingen, plannen en intriges aanleiding geven. Het contrast is opvallend genoeg om er met een typisch voorbeeld op in te gaan.

Zo wordt Jan Goemoetes vrouw, in het naar hem genoemde esbattement (vóór 1559) van de kamer *De rode lelije* (Brouwershaven, Zeeland), niet alleen op een weigering, maar meteen ook op klappen onthaald wanneer ze Jan in zijn atelier komt vragen dat hij haar in de keuken zou helpen. Een gedweë nietsnut-pantoffelheld in de trant van Lippijn, Buskenblazer en co is Jan alvast niet. Maar Bate Scornuuse, zo heet ze, blijft zeuren en dreigen, tot haar man uiteindelijk toch een handje komt toesteken bij het kneden van het pannenkoekendeeg, ... die hij – al dan niet opzettelijk – verknoeit, wat nu weer tot klappen, maar ook nog tot gegooi met deeg, melk en eierdoppen aanleiding geeft. Ook hier wijst niets erop dat Goemoete zich in de schermutseling onbetuigd laat. Wanneer de vrouw in het geharrewar Jan ook zijn leeftijd verwijt als oorzaak van haar ongeluk, worden beiden het er merkwaardig snel over eens dat hij een *Meester* moet zien te vinden die hem *verjonghen sal*. Toeval- lig waren ondertussen Meester Proefal en zijn gezelschap Naurneck in de buurt hun geneesmiddelen – *speceriën, costelijcke gesteenten, wonderlijcke gebeenten* – aan het uitstallen. Jan zal hun gewillig slachtoffer worden. Hij laat zich met ‘zalf’ – versta: pek – insmeren en gaat, op voorschrift van de wonderdokter, twee drie kannen bier drinken en zich twee drie uur te bed leggen. Bate heeft van zijn thuiskomst niets gemerkt. Wanneer ze bij haar voordeur haar buurvrouw Gijbe aantreft, klaagt ze dat haar man al te lang wegblijft, terwijl nog zo veel werk in het huishouden op hem wacht. Wanneer de vrouwen binnen in het huis geluiden horen, denken ze dat ze met een spook, een weerwolf of een duivel te maken hebben en Gijbe gaat op zoek naar een *meester* die de kwade geest kan uitbannen. Hulp vindt ze al dadelijk bij dezelfde twee charlatans die Jan Goemoete iets vroeger op de dag zijn verjongingskuur hebben toegediend. Jan, die bij het te bed gaan zijn beddezak heeft opengescheurd en zo tussen de pluimen terecht is gekomen, maakt zijn rentree helemaal met veren bedekt, nog steeds in de illusie dat hij jong is *als een kiecxken uut den eije*, wat heel exact de wens was van de echtgenote toen hij op weg naar zijn kuur van haar afscheid nam. Wanneer Bate haar Jan onder de pluimen herkent, breekt ten derden male een knokpartij uit. Na een verzoenende tussenkomst van de *Meester* wordt Jan bereid gevonden te helpen bij de was, op voorwaarde dat men hem voortaan niet meer Jan Goemoete zal noemen, maar – in overeenstemming met zijn verjongde status – *Jan Sprinckhaen*. Maar ook

Jans pogingen om te helpen bij het zepen en wassen draaien op niets anders uit dan slagen om zijn oren met de natte lakens – vierde schermutseling – vanwege zijn onwil en klungeligheid. Hij houdt het voor bekeken en op de vraag van Bate waar men hem ’s anderendaags zal kunnen aantreffen, luidt het antwoord: *Te cleuwerskercke in sinte mallegems strate*.¹⁸ Bate en haar vriendin Gijbe blijven over om afscheid te nemen van de Prince en de andere heren in het publiek. Zelf suggereren ze geen moraal van het verhaal, wel dat het stof is tot nadenken of – wie weet – tot discussie: *Soe diet belieft mach hier den sin mede slijpen* (vs. 492).¹⁹

4.1. OPVALLENDE RAAKPUNTEN

Femke Kramer en Jacques Tersteeg hebben eerder al gewezen op de opmerkelijke parallellen tussen *Jan Goemoete* en *Buskenblaser* (Kramer, 1993, p. 45-47; Tersteeg, 2000, p. 139). Tersteeg meent op grond van de gelijkenissen in intrige (verjongingskuur) en personagebezetting (*'unequal couple'*, charlatan, gebuur aanwezig bij het ontmaskeren van de verjongde echtgenoot) te kunnen besluiten tot een 'close relationship' tussen de twee teksten, zonder evenwel te preciseren wat hij met die *close relationship* meer bepaald wil aangeven. Voor de gedachte dat *Buskenblaser* als model voor *Goemoete* zou hebben gediend, lijkt zijn argumentatie op het eerste gezicht misschien net onvoldoende. Veel van de gelijkenissen impliceren immers elkaar en vormen in werkelijkheid niet veel meer dan één globale overeenkomst: een verjongingskuur impliceert aan de ene kant een oudere man, aan de andere een charlatan. En geburen als waarnemers of medestanders zijn in de rederijerskluchten legio. Toch valt hier misschien met meer nadruk te pleiten voor een relatie van directe beïnvloeding.

Afgezien van het thematische gegeven zijn er alvast een aantal details op tekstniveau die tussen de sotternie en *Goemoete* een directe relatie laten doorschemeren. De wederzijdse bedreigingen die Goemoete en zijn vrouw elkaar toesturen, gaan soms rakelings langs de soortgenoten in *Buskenblaser* heen. Bates

¹⁸ Het bedoelde dorp zal wel Kleverskerke zijn, een kleine, oude gemeente ten noord-oosten van Middelburg, tevens in de buurt van Veere en dus een van de eerste plaatsen die men vanuit Schouwen, waar Brouwershaven ligt, op Walcheren tegenkwam. *Mallegem* is wel een toespeling op Maldegem (eertijds ook: Mallegem), de gemeente ten zuiden van Aardenburg in de buurt van het Oost-Vlaamse Eeklo. Evenals Zottegem werd 'Mallegem' stereotiep gebruikt om de herkomst van 'zotten' en 'malloten' aan te geven. Vgl. Coigneau, 1980-1983, p. 433, noot 495.

¹⁹ Voor een iets uitvoeriger samenvatting, zie Tersteeg, 2000, p. 127-129; editie: Meijling, 1946, p. 1-24.

‘Ic zal u smiten up u kinnebacken’ (*Goemoete*, vs. 115) herinnert sterk aan wat het *wijf* dreigt in *Buskenblaser* vs. 204: ‘Ic sal u smiten op uwen tant’. Enkele verzen eerder had Goemoetes vrouw al gedreigd met *menighen slach up u museel*, een vrij specifiek woordgebruik dat we verder alleen kennen uit de sotternie *Rubben* (vs. 242-243).²⁰ Veel van de interjecties en scheldwoorden in *Goemoete* herinneren aan de sfeer van *Buskenblaser: Ke* (*Goemoete*, vs. 59, 96, 156, ..., evenals *Keren*²¹ een verbastering voor ‘Bij Christus’) en andere al dan niet verhaspelde aanroepingen van God, en de in het thema passende verwenningen van de oude man door zijn *wijf*, in termen als *Out seijslaert* [dronkaard], *arm vuijl puijst*, *Out ronckaert*, *suffert* (*Goemoete*, vs. 64, 98, 125, 133).

Indien de auteur van de rederijersklucht *Buskenblaser* gekend heeft, dan is de kans reëel dat hem ook (de) andere sotternieën onder ogen zijn gekomen. Afgezien van het *museel* uit *Rubben* kunnen nog meer details daarop wijzen. In de zo-even vermelde context had Bate haar Jan al verwenst met de vloek *Dijes moet u tquae jaer up u deel ebben*,²² ook weer een vrij karakteristieke uitdrukking, die parallellen heeft in *Buskenblaser* (vs. 76: *God geven u een goet jaer*), maar ook in *Hexe* (vs. 103: *Dies moeti hebben vele quader jaren*) en *Truwanten* (vs. 122: *Keren hets een quaet jaer*). Nog in dezelfde conflict-situatie smeekt Jan Goemoete zijn ontketende echtgenote wat zachter, *bij maten*, te slaan (*Goemoete*, vs. 110); het slachtoffer van de knokpartij op het einde van *Hexe* kermt: *Ay ghi vrouwen slaet met ghemake* (vs. 111). Wanneer Bate Scornuese er maar niet in slaagt haar Jan op de correcte manier te leren *seepen* (de was doen), wenst ze hem de kramp in zijn ledematen: *Dijes moet ghi ramp in u leen hebben* (vs. 468). Ook dit is een typische uitdrukking die we uit de sotternieën kennen.²³ Mogelijke echo’s hoort men ook in vs. 66: *Dat ic sinlijc blive geeft mij wondere* (rijmend op *tot ondere*), te vergelijken met *Hexe*, vs. 15: *dat ic niet en rase dats wonder* (rijmend op *tondere*).

Ongetwijfeld zijn veel van de hier aangestipte gelijkenissen in de formulering ook wel in andere rederijkersteksten terug te vinden. Sommige lijken me toch wel vrij typisch. En in hun geheel kunnen ze op zijn minst te denken geven. Maar ook op een iets hoger niveau vertonen de teksten parallellen. De scène van de oplichterij zelf verloopt in vergelijkbare en soms enigszins gelijklopende

²⁰ *Rubben*, vs. 242-243: *Ic soude u vollijc voer u museel / Smiten, die tande souden u uut springen*.

²¹ Voor *Keren* in de sotternieën, zie hieronder, p. 323.

²² Vs. 105. De betekenis van *ebben* is hier niet duidelijk. Vgl. Meijling, 1946, p. 276. Zie ook vs. 89-89: *ghi sult mi onderdaen zijn! / Of tgoe jaer zou met uwen ooren speelen*.

²³ Zie hierna, ter hoogte van noot 48.

stapjes. Eerst moet de klant van het kunnen van de meester overtuigd worden. In *Buskenblaser* als volgt:

Die ander man [de charlatan]
Waendi dat ic noch niet meer en can?
Ja woudix mi onderwinden
Ende minen sac van consten ontbinden,
Ic soude van u maken een peert
... (*Buskenblaser* vs. 36-39)

In *Jan Goemoete* is het de acoliet van de meester die als eerste naar diens vele *consten* verwijst, waarna de meester zelf een blikje gunt in zijn ‘zak vol kunsten’ door enkele van die *consten*, de ene in werkelijkheid al zinlozer of waardelozter dan de andere, op te sommen (Kramer, 2009, p. 224-225).

Naurneck
Hij steeckt vol consten, ten zijn gheen bibelen.
Meester
Ic can bij nachte doen gaen invisibelen
De sceluwe minsche doe ic half blent schijnen
Die zeer sieck zijn doe ick in torment pijnen
... (*Goemoete* vs. 206-209)

In beide stukken betalen de slachtoffers voor de in het vooruitzicht gestelde verjonging zonder verpinken, enigszins euforisch zelfs, met een goed gevulde beurs.

Buskenblaser
Hout, siet ic sal u gheven
Dese goede borse ende tghelt daer toe. (*Buskenblaser* vs. 62-63)
Jan
Hout daer den budel metten rooden scijven. (*Goemoete*, vs. 223)

Voor de verjonging zelf volstaat het dat Goesen hard in het busje blaast. Wanneer hij dat flink gedaan heeft, krijgt hij verbaal een schouderklopje van de *constenare*: *Ja boye, nu sidi een man!* (vs. 81). De van Goemoete verlangde inspanning is (nog) bescheidener: hij moet alleen *Amen* zeggen na de door de Meester uitgesproken bezwering. Maar ook hij wordt daarop met een bemoeiding gefeliciteerd: *Wae, dat is een clerk!* (vs. 262). Bij het afscheid zinspelen zowel de ene als de andere oplichter nog eens ten overvloede – wellicht in een *aparte* naar het publiek – op het cynisch binnengerijfde geld: *ende tghelt vander coe es in de muut* (*Buskenblaser*, vs. 96); *Adieu, met uwen gelde rume ic de bane* (*Goemoete*, vs. 277).

De oplichterij met de magische verjonging is, voorzover ik zie, een vrij zeldzaam literair motief, ook in het laatmiddeleeuwse komisch theater. Alleen de *Farce du vieillard, de la femme et du peintre* (wellicht nog 15e eeuw) komt enigszins in de buurt van onze *Buskenblaser*: op aanzetten van zijn vrouw gaat de oude man in de farce op zoek naar de bron van de eeuwige jeugd, maar onderweg wordt hij opgehouden door een schilder die hem verzekert dat hij met enkele penseeltrekken over zijn gezicht de gewenste verjonging ook al kan waarmaken.²⁴ Onder meer door zijn eenvoud vertoont de farce veeleer gelijkenis met *Buskenblaser* dan met *Jan Goemoete*. Inspiratie voor de rederijersklucht is de *farce* wel niet geweest.

Indien *Jan Goemoete* voor een deel zijn inspiratie uit *Buskenblaser* geput heeft, dan is dat alvast betekenisvol voor het *Nachleben* van de bij *Gloriant* horende klucht en wellicht ook de andere sotternieën. De auteur van de in 1559 opgevoerde rederijersklucht zou dan immers de sotternie in geschrifte hebben gekend of een opvoering ervan hebben bijgewoond, wat op zijn minst enige verspreiding in geschreven vorm impliceert: het handschrift-Van Hulthem is hem immers wel niet onder ogen gekomen. Dit zou dan mogelijk een indicatie zijn dat het professionele, om den brode spelend theater dat, naar het plausibele vermoeden van Femke Kramer aan de oorsprong zou liggen van abele spelen en sotternieën, los van en naast de rederijkerij wellicht tot diep in de zestiende eeuw standhield.²⁵

4.2. CONTRASTEN

Nu we hebben vastgesteld hoezeer *Jan Goemoete* bij *Buskenblaser* aanleunt en mogelijk zelfs erdoor geïnspireerd werd, ligt hier een mooie kans voor het grijpen om de twee stukken als representanten van hun ‘genres’ naast elkaar te leggen en na te gaan op welke wijze ze de analoge intriges en thema’s vorm hebben gegeven. De vergelijking laat, bij alle raakpunten, meteen ook aanzienlijke verschillen zien. Contrastief is bijvoorbeeld de bondigheid (208 vs.)

²⁴ Champion, 1928; Faivre, 1993, p. 168-169. De klucht *Les femmes qui font refondre leurs maris* staat iets verder af: twee vrouwen laten hun oude mannen door een bijzondere smid tot jongelingen hersmelten, zeer tot hun ongeluk, want ze kunnen niet verhinderen dat de verjongde mannen weer baas worden in eigen huis (Knight, 1997, p. 73-75).

²⁵ Kramer, 2009, p. 17-18 en de verwijzingen aldaar in noot 4. Voor verdere indicaties voor het voortleven van het theater van de *camerspeelders* naast het rederijkerstoneel, zie hierna ‘Ter afronding’, noot 63.

en de eenvoud van de sotternie tegenover de heel wat langere (498 vs.) en vooral complexer gestructureerde klucht. Waar de sotternie alles samengenomen één enkel typisch handelingsmoment van bedrog laat zien met wat daaruit aan komiek, misverstand en conflict resulteert, bestaat *Goemoete* uit ten minste een viertal actantiële sequenties: 1. de ‘strijd om de broek’ in woord en daad tussen Jan en Bate (vs. 1-130, twee fysieke schermutselingen); 2. de oplichterij met de verjongingskuur (vs. 131-300); 3. de met goede ponden betaalde uitdrijving van de ‘boze geest’ in Jans huis door dezelfde charlatans (vs. 301-386); 4. de hervatting van de ‘strijd om de broek’ (vs. 387-491, twee schermutselingen),²⁶ eindigend met Jans aftocht naar de Sint-Mallegemsstraat in Cleuwerskercke – dit alles bovendien niet zonder ‘entrelacerende’ overgangen tussen de sequenties. In de rederijersklucht kunnen dan ook ten minste een twaalftal scènes worden onderscheiden op grond van wisselende configuraties van gesuggereerde ruimte en aanwezige personages. In tegenstelling tot deze ‘montage’ in opeenvolgende scènes bestaat *Buskenblaser*, om verder in cinematografische termen te spreken, als het ware uit één enkele sequentie, één *travelling shot*, waarbij het éne personage in *zijn* opeenvolgende ruimtes, acties, monologen en dialogen *gevolgd* wordt. Deze benadering blijkt typisch voor de sotternieën in het algemeen: afgezien van telkens ten hoogste één perifere scène dragen ook Lippijn, Rubben en het vrouwenduo in *Hexe* focus, handeling en dialoog constant met zich mee. Het personage zelf komt (onder andere) daardoor een heel wat prominentere plaats innemen dan in de doorsnee rederijersklucht, waar niet alleen de vrouwelijke tegenspeelster maar vaak ook de nevenpersonages een eigen bestaan in afzonderlijke scènes gegund wordt. In dit opzicht vertonen de sotternieën veeleer gelijkenis met de rond één figuur geconcipieerde clownsact van het circus. Door die constante focus kan, afhankelijk natuurlijk van de wijze van opvoeren, de hoofdfiguur, ondanks zijn aperte domheid, wellicht enige inleving en sympathie bij het publiek oproepen. Tegenover deze eenvoudige, onschadelijke ‘arme van geest’ in zijn eenzame vertwijfeling, staat in de rederijersklucht een constellatie van een *aantal* personages, met elkaar verwickeld in een driftige, maar uiteindelijk naar evenwicht strevende commotie, gereguleerd volgens constanten als ‘poets wederom poets’, schelden en terugschelden, slaan en harder terugslaan, gewroken bedrogenen en bedrogen bedriegers. De peripetieën

²⁶ De sequentie ‘verjongingskuur’ komt in het geheel nogal abrupt en onvoorbereid opduiken; zoals Meijling al opmerkte: ‘De overgang van de vechtpartij naar de verjongingskuur is beslist gezocht’. Ook dit zou erop kunnen wijzen dat dit deel van de klucht deels ‘extern’ geïnspireerd was.

onderweg zijn, waar domheid of een andere ondeugd moet worden gestraft, in vergelijking ook weer met de sotternieën, van een merkwaardige extravagantie en vaak wreedheid (vgl. Kramer, 2009, p. 169 e.v.).

Een bewuste distantiëring van de personages, hun gevoelswereld en menselijke geloofwaardigheid lijkt me dan ook contrastief kenmerkend voor de rederijersklucht, althans voor de kluchten die ik met het oog op de ‘strijd om de broek’ heb doorgenomen. In *Jan Goemoete* begint het al bij de naamgeving (te vergelijken met de ‘realistische’ persoonsnamen in de sotternieën):²⁷ Goemoete (‘brave ziel’, Jan zelf wil die naam veranderd zien in Sprinchaen), Bate Scornuese (schurftneus), Meester Proefal (‘die alles kan bewijzen/beproeven’), Naurneck (‘smalle nek’), Gibe (‘gierigheid’ of – wellicht minder plausibel – ‘dobbelspel’).²⁸ Die personages zijn niet zozeer op een goedaardige manier dom, zoals de ‘helden’ van de sotternieën, als wel onsympathiek door hun egoïsme, bazigheid, luiheid, doortraptheid en, al bij al, óók domheid. Waar sprake is van ridiculisering, kennen de rederijers weinig maat. De metamorfose tot een jong *kiecxken* die zich aan Jan Goemoete voltrekt is heel wat radikaler en laat van zijn menselijke persoon minder heel dan de zwarte snoet voor Gosen, uiteindelijk, in *Buskenblaser*: geheel met pek en pluimen bedekt, blijft Goemoete zelf tot bijna het einde van het stuk in de illusie dat hij als een kuikentje net uit het ei is gekropen.

De complexere ruimtelijk-temporele structuur en de (onsympathieke) typering van de personages dragen sterk bij tot de doorbreking van de realiteitsillusie, waarmee het rederijersspel zich in het algemeen van de sotternie differentieert. In *Buskenblaser* wordt een hic et nunc-illusie van het begin tot het einde volgehouden: vanaf de tot het publiek gerichte zelfaanprijzing van Gosen en zijn behandeling door de kwakzalver, via zijn terugweg naar huis, tot en met het finale handgemeen dat een ‘natuurlijk’, functioneel ‘af’ mogelijk maakt, komt niets of weinig eraan herinneren dat dit ‘maar’ toneel is. Goemoete daarentegen zit meteen in zijn personage van wapensmid, met de nodige zetstukken om dit te suggereren en ook enkele van Bates keuken- en wasgereedschappen behoren noodzakelijk tot het decor: we bevinden ons niet in een

²⁷ Veel rederijerskluchten gebruiken, geheel ontindividualiserend, voor de personages zonder meer allegorische namen. Vgl. Kramer, 2009, p. 19.

²⁸ *Gijbe* kan een of ander spel zijn, mogelijk een dobbelspel, waarvan verder niets geweten is, of, indien naar het Fries verwijzend, een ‘rondgaande, epidemische ziekte’ (zoekopdracht ‘origineel trefwoord’ *gibe* in *De Geïntegreerde Taal-Bank* van het Instituut voor Nederlandse Lexicologie: <www.inl.nl> [1/9/2014]). Voor *vrau ghyben* als personificatie van de gierigheid: Coigneau, 1980-1983, p. 486.

publieke ruimte, waar toevallig enkele merkwaardige gebeurtenissen zullen gaan langskomen, we kijken *theater*.²⁹ Dit wordt vanaf vs. 19 nog eens bekrachtigd, wanneer Jan en Bate afwisselend de strofen (ababcc) van een lied gaan zingen, dat voor een deel de ‘expositie’ van hun huwelijksituatie aanreikt.³⁰ Een duidelijke doorbreking van het realiteitsgehalte van de opvoering is natuurlijk ook de epiloog (vs. 492-498) waarin de overgebleven personages Bate en Gijbe zich tot de Prince en andere aanwezige heren richten en *alle ionstighe, constighe geesten* bij de Drievuldigheid aanbevelen. Maar ook op het niveau van de versificatie wordt het ‘onnatuurlijke’ niet geschuwd: de rederijersklucht gebruik weliswaar het eenvoudige gepaard rijm dat ook de sotternieën hebben, maar dan wel hier en daar (benevens de reeds vermelde ingevoegde strofevormen) ‘verrijkt’ met complexere eindrijmschema’s en vooral vaak ‘verzwaard’ met binnen-, midden- en vooral dubbelrijmen. Dit is niet alleen in alle duidelijkheid theater, het is ook *literatuur*.

Maar ook afgezien van de genoemde rijmvormelijke complicaties is het discours van Jan en Bate niet altijd zonder meer transparant. *Wil zij, zoe zal ik oock, tmoet doch weesen, / Want wou ic, en zij niet, zoe waert ongedaen*: zo steekt Jan Goemoete van wal in zijn openingsmonoloog. In het kort: ‘wat zij wil zal geschieden’. Maar veel in deze twee korte openingszinnen kan de onvoorbereide toehoorder op het verkeerde been zetten: wil ‘zij’ (wie?) wellicht iets bepaalds? En waarom ‘moet het wezen’? De reden volgt weliswaar in het volgende vers (maar ook pas daar), echter ook niet in alle duidelijkheid. Wat betekent immers *zoe waert ongedaen*? ‘Zo kwam er niets van in huis’ (zoals ik begrijp)? Of: ‘Zo kwam het niet klaar’ (zoals Meijling in zijn editie aantekent)? En ook de volgende zin (vs. 3-5) blijft na enig studiewerk (voor mij althans) ondoorzichtig. In het algemeen moeten de talrijke (voorzover we uit de woordenboeken kunnen opmaken: niet zonder meer ‘ingesleten’) metaforen van de primaire toehoorder een extra – en allicht voldoening schenkende

²⁹ In enkele van de eenvoudigste kluchten in de aard van *Playerwater* kon voor de opvoering weliswaar met een minimum aan decor en attributen worden volstaan. Maar zelfs daar is de ultieme ‘naaktheid’ van de sotternieën veraf (vgl. Ramakers, 2009, p. 30-31). In dit opzicht wél vaak met deze laatste vergelijkbaar – om overigens voor de hand liggende redenen – zijn retorische genres als prologen, monologen en dialogen ‘zonder intrige’ (vgl. Hüsken, 1987, p. 79-167) en tafelspelen.

³⁰ Liedteksten komen in niet minder dan 19 van de ca. 70 rederijerskluchten voor. Over de omvang van het fenomeen, de aard, plaats en functie van de liederen: Coigneau, 2008. De doelbewuste aanwending van de muzikale elementen omschrijft Coigneau als ‘opvallend geïntegreerd’ en ‘zowel kwantitatief als kwalitatief beheerst en geserreerd’ (p. 202). Voorbeelden dus tevens van het ‘geregisseerde’ karakter van de kluchten in het algemeen, zoals dat door Femke Kramer uitvoeriger in het licht wordt gesteld (zie hieronder).

– inspanning gevergd hebben.³¹ Ongetwijfeld hadden de mederederijkers-luisteraars een door ervaring verworven competentie voor dit soort discours. Waar het hier om gaat echter, is dat in hun kluchten, benevens al het formeel complexe wat we hierboven hebben aangestipt, ook taalkundig en qua luis-tervaardigheid de lat vrij hoog wordt gelegd.

Dat er een bijzondere aandacht en gevoeligheid was voor de taal en haar (spel)mogelijkheden, blijkt ook uit de vele opzettelijke of onopzettelijke woordspelingen, mede op het niveau van de intrige zelf. Wanneer Jan Goemoete zich op weg begeeft om verjongd te worden, drukt Bate hem op het hart vooral niet terug te komen ‘*Ghi en zijt zoe jonck alst kiecxken uut den eije*’ (vs. 171). Exact zo, ‘zo jong *ghelijke een kiecxken uut den eije*, zie ik er toch uit’, roept Jan wanneer hij, compleet in de veren, na de verjongingskuur zijn vrouw terugvindt (vs. 397).

Veel van de hier aangestipte aspecten waarin Jan Goemoete zich van Buskenblaser onderscheidt, blijken voor de rederijdersklucht in het algemeen kenmerkend te zijn (Kramer, 2009, p. 21-22). Het komt, lijkt me, essentieel hierop neer dat de latere klucht, in vergelijking met de sotternie, om de ‘strijd om de broek’ uit te beelden een heel wat copieuzere en complexere theatrale machinerie aanspreekt, gekenmerkt door: – tijd- en ruimtewisselingen; – onbekrompen gebruik van decors, zetstukken, accessoires (waarmee gezeuld, gesold, gegooid wordt); – zowel ‘choreografisch’ als verbaal uitgesponnen schermutselingen om de macht binnen het huwelijk; – spelexterne elementen in de vorm van liederen en epiloog. Vanzelfsprekend zijn deze aspecten niet in alle rederijderskluchten (in dezelfde mate) aanwezig.³² Wel zijn het alle, voorzover ik zie, typische kenmerken van, om met Femke Kramer te spreken, een auteurstheater van geregisseerde buitensporigheid, dat zich duidelijk onderscheidt van het ‘*poor theatre*’ (in de zin van Grotowski) waartoe men de abele spelen en de sotternieën zou kunnen rekenen (Kramer, 2009, p.15-16 en 112). En, een tweede opvallend gegeven dat daar nauw bij aansluit: een theater dat heel wat meer belang toekent aan het talige en het literaire, in die mate dat het vooraf geschrevene de modaliteiten van de opvoering vrij strikt

³¹ Zie wat *Jan Goemoete* betreft bv. de verzen 10, 33, 36, 79, 116, 160 enz., en de aantekeningen en vragen van Meijling, p. 220 e.v.

³² Het gebruik van taalspelletjes, ‘zware rijmen’, strofische vormen en liederen is voor het genre ongetwijfeld typerend (Kramer, 2009, p. 21-23). Maar onmisbaar zijn ze niet. Zie ter relative-ring van wat de aspecten ‘strofische vormen’ en ‘liederen’ betreft: Coigneau, 1994, m.n. p. 36-39 en Coigneau, 2008.

‘controleert’. Heel wat meer dan de sotternieën schrijven de rederijerskluchten dwingend de opvoeringswijze voor.³³

De onbevangenheid die de sotternieën daar op alle niveaus tegenover stellen, kan zelfs de vraag oproepen of daar wel sprake is van een geïntendeerde uitbeelding van de veelbesproken ‘strijd om de broek’. Buskenblazer Gosen begaat een grove stommitieit door zich om heel veel geld te laten belazeren en haalt zich daarvoor de woede van zijn vrouw en de spot van zijn buurman op de hals. Maar waar is hier de ‘broek’? De enige plaats in de sotternieën waar specifiek van die echtelijke machtsstrijd sprake zou kunnen zijn, is de aanhef van *Lippijn*, waar de echtgenote haar man aan het werk zet met huiselijke karweitjes, weliswaar tegen zijn zin, maar zonder werkelijk verweer: hij heeft zich nu eenmaal ooit (door te trouwen) *te slavernien gezet* (vs. 27). De strijd is hier met andere woorden al lang gestreden en beslecht (of ligt hij nog in het verschiet?). Centraal staat verder niet de tegenstelling tussen de echtelieden – vrouwlief is in het kerngedeelte van de klucht zelfs afwezig – maar wel Lippijns vermakelijke domheid in zijn dialoog met de vriendin van zijn echtgenote. In *Rubben* duikt de echtgenote zelfs hoegenaamd niet op: de rol om Rubben tot zijn kostelijke naïviteiten uit te lokken komt hier aan de schoonmoeder toe. Eenmaal gerustgesteld begeeft Rubben zich weliswaar in de keuken, waar hij voor allen een heerlijke maaltijd zal bereiden. Maar zijn vrouw ligt dan ook in het kraambed.³⁴

5. LIST EN BEDROG

Los van alle ideologische interpretatie kan men, zoals W.N.M. Hüsken – in het spoor van de Franse onderzoekster Bernadette Rey-Flaud – gedaan heeft, de structurele essentie van het komisch toneel vóór de renaissance karakteriseren aan de hand van het ‘bedrog’ als cruciaal motorisch moment (Hüsken, 1987, Rey-Flaud 1984). Hoewel Hüsken zijn kritiek op Rey-Flauds methode niet spaart, gaat hij voor zijn eigen onderzoek niettemin daarmee schiep. De analyse leidt tot een weergave van elke klucht in een wiskundig uitziende

³³ Kramer 2009, p. 105-112. Over dit aspect van veeleer beheerste beperking van het ‘spektakel’ in de rederijerskluchten, naar aanleiding van de erin opgenomen liedteksten, ook Coigneau, 2008, p. 202.

³⁴ Onmiskenbaar een staaltje van ‘strijd om de broek’ is de klucht (?) *Drie daghe here*, die tussen de abele spelen en de sotternieën in het handschrift-Van Hulthem is overgeleverd. Zie ook p. 329 e.v. hierna.

formule waarin structurele handelingsmomenten (naast ‘bedrog’ ook ‘quiproquo’ en ‘coup de théâtre’) en wisselende verhoudingen tussen personages in chronologische lijn worden genoteerd. Het lijkt me niet dat de door Rey-Flaud geïnspireerde onderzoeksmethode veel aan het licht brengt wat specifiek voor de sotternieën kenmerkend zou zijn. Tot nader order kunnen we aannemen dat op dit niet onbelangrijke punt de sotternieën met de kluchten in het algemeen meegaan. Dat listig bedrog ook in de sotternieën als een constante aanwezig is, kan immers niet gelochend worden, al zijn de vormen en de functies ervan voor de verschillende stukken moeilijk op één lijn te brengen. We overlopen kort de vier teksten met het oog op de daarin aanwezige of geïmpliceerde elementen van bedrog.

Alleen in *Rubben* en *Lippijn* staat het moment van de mystificering prominent centraal. Lippijns vrouw draagt hem allerlei huiselijke klusjes op, terwijl ze zelf inkopen zal doen. Wanneer de echtgenoot moppert dat ze daarbij vaak al te lang wegblijft, heeft de vrouw een afdoende verklaring bij de hand: ze moet eerst haar sermoenen bijwonen en vervolgens heel wat over en weer lopen om de beste koopjes te vinden. In werkelijkheid gaat ze in het geheim haar minnaar opzoeken. Deze keer wordt ze daarbij door haar echtgenoot, die onderweg is om – op haar bevel – ‘water en vuur’ te halen, op heterdaad betrapt. Wanneer hij zich bij een buurvrouw, een vriendin van de echtgenote, beklaagt over wat hij gezien heeft, weet de *commere* hem te overtuigen dat zijn eigen ogen hem bedrogen hebben: zijn vrouwtje zit gegarandeerd nog keurig thuis. Wat ook blijkt, want tijdens de dialoog met de buurvrouw is de ontrouwe echtgenote ongezien het huis weer binnengeslopen (vgl. Schenkel, 1997). De vrouw en haar vriendin bezorgen Lippijn om zoveel wantrouwen tegenover zijn deugdzame wederhelft een duchtig pak rammel. Afgezien van het overspel dat tot de voorgeschiedenis behoort, zijn hier een vijftal momenten van misleiding te onderscheiden, die samen het grootste deel van de tekst overspannen: 1. de gelogen uitleg door de echtgenote over het ‘lang wegblijven’ (vs. 12-27); 2. haar geheime ontmoeting met de minnaar (vs. 37-63); 3. de ‘verklaring’ door de *commere* van wat Lippijn zou gezien hebben (vs.96-145); 4. simultaan met (een deel van) 3: de ongeziene terugkomst van de echtgenote; 5. de geveinsde verontwaardiging van de vrouwen over Lippijns ‘onterechte’ verdenking en kwaadsprekerij (vs. 157-184).

Ook *Rubben* begint met een voorgeschiedenis van huwelijksbedrog. Wanneer zijn veel jongere vrouw na drie maanden huwelijk van een voldragen zoon bevalt, beseft Rubben dat hij niet de vader van het kind kan zijn: hij heeft immers meer dan eens gehoord dat men negen maanden pleegt te dragen.

Wanneer hij zijn schoonmoeder daarover aanspreekt, weet deze hem niet alleen duidelijk te maken dat zijn berekening niet deugt – naast de dagen moet je bijvoorbeeld ook de nachten tellen, en zo kom je vanzelf al aan het dubbele van Rubbens ‘drie maanden’ – maar heeft ze ook pasklare antwoorden op alle verdere verdenkingen ten aanzien van haar dochter. Dat ze in het minnespel van meet af aan zo kwiek en ervaren bleek, dat had ze van horen zeggen en het kwam natuurlijk ook doordat ze haar man zo vurig beminde. Ter bekrachtiging wordt ook de schoonvader erbij geroepen. Die beaamt in schijn, maar met nauwelijks mis te verstane dubbelzinnigheden aan het adres van zijn eigen echtgenote, alles wat deze zegt. Nadat Rubben vol berouw over zijn onterechte argwaan is afgedropen, rakelt de schoonvader tegenover zijn vrouw nu expliciet op wat ook hem al dwarszat: zij was, toen ze trouwden, niet beter dan haar dochter. De te verwachten vechtpartij rondt het optreden af. Afgezien van de afsluitende dialoog tussen de (groot)ouders – inhoudelijk een onnodige toegift bij de voorafgaande, afgesloten plot, maar theatera functioneel omdat hij naar de finale vechtpartij leidt – bestaat de handeling hier uit één enkele uitgesponnen bedrog-sequentie: de aan het absurde grenzende argumentatie over de vereiste ‘negen maanden’ waarmee de schoonmoeder Rubben over zijn vaderschap geruststelt (vs. 55-215).

In *Buskenblaser* neemt het bedrog als zodanig een heel wat minder omvangrijke plaats in. Wat hier, na de farce met het busje (vs. 42-96), vooral getoond wordt, is wat voor de bedrogene daarvan de consequenties zijn: teleurstelling en ontzetting wanneer de ware toedracht aan het licht komt, ruzie met de echtgenote, bespottung en deernis vanwege de buurman. Daarnaast is ook hier sprake van huwelijksbedrog in de voorgeschiedenis, zij het op een heel wat minder centrale plaats in de intrige: in een poging om onder de verwijten van zijn vrouw uit te komen en de rollen om te keren, laat Gosen verstaan dat hij er heel goed op de hoogte van is dat zijn *wijf* niet alleen aan een *broeder lol-laert* geld heeft gepend, maar ook dat ze het met die schoft ‘gedaan heeft’. Niet alleen huwelijksbedrog dus in de voorgeschiedenis, maar ook een geval van aftroggelarij en verleiding door een schijngeestelijke. En bij nader inzien zou men ook de verjongingspoging van de hoofdfiguur als een list kunnen beschouwen: zo hoopt hij zijn vrouw weer te kunnen bekoren (vs. 44-46). En ten slotte heeft het hele wedervaren van de buskenblazer evident ook veel met *zelf*bedrog te maken.

In de korte sotternie die in de literatuurgeschiedenis de naam *Hexe* gekregen heeft, is het eigenlijke bedrog eveneens veeleer perifeer. Het grootste deel van de tekst toont Machtelt en Luutgaert met elkaar in gesprek over de verdachte

tegenslagen die hen de laatste tijd zijn overkomen en wie daar wel verantwoordelijk voor kan zijn. Ze besluiten de van tovenarij verdachte Juliane op de proef te stellen met het verzoek dat ze hen met haar kunsten aan geld of welvaart zou helpen. Wanneer de ‘heks’ hen de raad geeft gebruik te maken van de hand van een dief waarover vooraf negen missen zijn gelezen, hebben Machtelt en Luutgaert hun schuldige te pakken.

De misleiding en ontmaskering van Juliane vinden plaats in de verzen 88-101 van de in totaal 111 die de sotternie lang is. Weliswaar zou men ook Julianes tovenarij, waarmee ze, in de voorgeschiedenis, Machtelt en Luutgaert benadeeld heeft, reeds als een geval van bedrog kunnen beschouwen. Maar ook dan blijven de momenten van misleiding hier perifeer en qua tekstomvang beperkt. De aandacht gaat bijna exclusief naar de aanleiding en de voorbereiding van de list.

Bedrog blijkt inderdaad een cruciale plaats in te nemen in de sotternieën. De voorbereiding, uitvoering en consequentie van ten minste één moment van mystificering of verlakkerij levert telkens – afgezien van een korte voorafgaande ‘expositie’ – de stof voor nagenoeg het geheel van de tekst. Het zou nochtans voorbarig zijn hierin meteen de essentie te willen zien van de tekstsoort sotternie. Zoals hierboven al besproken, is ‘bedrog’ ook voor de rederijersklucht, en wellicht zonder historische beperking, in het algemeen voor komisch toneel kenmerkend. Maar ook in de abele spelen hebben list en bedrog hun plaats: men denke slechts aan de list waarmee Lanseloets moeder, met de instemming van haar zoon, Sanderijn aan Lanseloets lust ten prooi schenkt. Of aan het motorisch moment in *Esmoreit*: het schaken en doorverkopen van het kind aan de astroloog van de koning van Damascus, die overigens zelf onderweg was met de bedoeling het kind te ontvoeren. De vraag wat ‘dramatisch’ eventueel het verschil uitmaakt tussen de listen en lagen in het ene genre en het andere dringt zich hier als vanzelf op.

Het komt, lijkt me, op het volgende neer. Waar in de ernstige stukken de bedriegerijen als kwaad, als perfidie en verraad worden opgevoerd en gecomentarieerd – Robbrecht heet vanaf de proloog (vs. 12) een *keitijf*, Lanseloets moeder analoog (vs. 18) *dat felle wijf* – en de boosdoeners daarvoor uiteindelijk ook de rekening gepresenteerd krijgen, gaan de flessentrekkers in de sotternieën vrijuit en zijn het veeleer de slachtoffers die aan de kaak worden gesteld. Het bedrog is binnen de opgevoerde wereld niet ‘slecht’ of ‘boosaardig’ in absolute zin: de inzet van de list betreft hier dan ook niet ‘finale’ waarden als – om nog eens naar de abele spelen terug te wijzen – hoofse

minne, leven en dood, hemel of hel. De bedriegerij is relatief vrijblijvend, maar wél nog altijd gemeen en listig, en daardoor net spannend en (in tegenstelling tot echte perfiditeit en verraad) vermakelijk. De interpretatie van de sotternieën als in de eerste plaats een ‘waarschuwing tegen vrouwen’ dekt de thematiek dan ook slechts voor een deel af. List mag dan afkeurenswaardig (en eventueel typisch vrouwelijk) zijn, je laten bedriegen is even goed dom, en wie dom is of zich dom gedraagt, vraagt er als het ware om bedrogen te worden – door zijn vrouw en zijn naaste omgeving in de eerste plaats, maar occasioneel ook door een charlatan, een schijndevoot of een vermeende toverkol. Zo veel ‘moraal’ is in de sotternieën ontegensprekelijk aanwezig: het is de moraal van véél middeleeuwse spreuken, exempelen en exemplarische verhalen, voor een deel ook wel van een dierenepos als *Van den vos Reynaerde*.

Maar het zou al te kort door de bocht zijn om dit moraliserend aspect dan maar als *de* genre-bepalende karaktertrek voor de sotternieën te beschouwen. Misleiding en oplichterij maken immers deel uit van de standaardinstrumenten van het komische – het komische dat hier als criterium voor de karakterisering van het ‘genre’ (met excuus voor de welhaast tautologische, maar voor de sotternieën blijkbaar niet evidente gedachte) dringend onze aandacht vraagt.

6. HET KOMISCHE: DOMHEID EN ALIËNATIE

6.1. DE SOTTERNIEËN

Een van de gangbare theorieën over het komische vat het mechanisme van de lach op als een nerveuze reactie die uiting geeft aan een plotseling en aangenaam besef van eigen superioriteit in contrast met een gegeven uit de waargenomen ‘realiteit’. Een domkop op de allereenvoudigste doorzichtige manier zien beetnemen, geeft aanleiding tot de deugddoende geruststelling dat anderen kennelijk (nog) slechter, dommer, sulliger zijn dan ik. De reactie is sociaal, onbarmhartig, en dit verklaart dan ook waarom het komische, zo opgevat, in het verleden door filosofen en religieuze leiders vaak is veroordeeld en ook wel verboden (Morreall, 2009, p. 4-9).

Manifestatie van domheid is overigens niet uitsluitend van bedrog als catalysator afhankelijk. Met zijn onwaarschijnlijk aanmatigende monoloog over wat hij allemaal zou ‘kunnen’ geeft de toekomstige buskenblazer, nog vóór hij bedrogen wordt, zichzelf te kennen als een geschifte zonderling of in het betere geval een simpele ziel, die hoe dan ook – zeker in het toneelgenre dat op het einde

van het abel spel als *sotternie* (of *sotheit*) werd aangekondigd – wel eens het slachtoffer van een of andere afzetterij zou kunnen worden.³⁵ Daarnaast etaleert hij, afgezien van de scène met het busje zelf, zijn domheid in de lichtgelovigheid waarmee hij de bedrieger zijn vertrouwen schenkt, zonder verpinken de hoge prijs voor de ‘verjongingskuur’ accepteert, er zonder meer van uitgaat dat de therapie geslaagd is en daar in zijn springen en zingen meteen ook de gunstige gevolgen van meent te bespeuren, met verblinde euforie een opgetogen verwelcoming door zijn echtgenote anticiperend, en zo verder. Gosens domheid heeft, ook buiten de oplichting om, komische waarde op zich.

Over welke ‘domheid’ gaat het hier dan? Een constante in de uitbeelding van de ‘domheid’ in de sotternieën lijkt me te zijn dat het in overwegende mate gaat om een discrepantie tussen voorstellingswereld en realiteit, meer bepaald om een aliënatie van het komische personage ten aanzien van de werkelijkheid. In *Buskenblaser* is die aliënatie – getuige de buitensporigheid en absurditeit van de inleidende monoloog – er van meet af aan: ze zal verder vooral bevestigd en uitgebuit worden, door de charlatan allereerst, maar voor zijn komiek ook door

³⁵ Het is waar dat de monoloog ook een aantal verzen bevat dat er zou kunnen op wijzen dat de man zijn eigen aanprijzingen niet helemaal au sérieux neemt, daar hij ook tegensprekende, ongunstige karaktereigenschappen vermeldt als drankzucht, luiheid, wanbetaling, vraatzucht en traagheid (Van Dijk e.a., 1992, 166). Dat de man ‘zojuist een koe verkocht heeft’, geld op zak heeft, mogelijk beschenken is en hier alleen maar een ‘spelletje speelt’ door zich voor te doen als iemand die zich als knecht wil verhuren, is echter een interpretatie achteraf, die gebruik maakt van informatie die de tekst pas later aanreikt. Wat de toeschouwer ziet en hoort, is een zich te huur aanbiedende *homme à tout faire*, die zijn zelfaanprijzing tegelijk door deconstruerende incoherentie en absurditeit onderuithaalt, die met andere woorden ‘zottenklap’ uitkraamt (vgl. Kramer, 2009, 222-223). Door gedragingen en wijze van spreken dronkenschap bij de monologspreker suggereren, is een mogelijke optie bij opvoering; of dit ook tot het oorspronkelijk concept behoorde, valt niet na te gaan. Een andere manier om de openingsmonoloog minder ‘onwaarschijnlijk’ te maken, zou zijn – een idee van A.M. Duinhoven – die hele eerste claus in de mond te leggen niet van de toekomstig bedrogene maar (met inbegrip dan van de verzen 24 en 25) van de bedriegende charlatan (Duinhoven, 1994; de overwegingen die Duinhoven tot deze hypothese gebracht hebben, zijn verschillend van wat hier aan de orde is, ik ga er niet op in). In diens discours zou dan ‘onbetrouwbaarheid’ van meet af aan tot de typering van het personage kunnen behoren. Tegen deze op zich niet onsympathiek ogende ‘emendatie’ zijn, benevens de autoriteit die de tekstoverlevering toch belichaamt, ook logische argumenten in te brengen. De openingsmonoloog is die van een arbeider die zich voor allerlei werk te huur aanbiedt, niet die van een wonderdokter of tovenaar. Een personagewisseling met vers 24 is dramatisch sterk: het nieuwe personage komt als het ware uit het niets (maar voor de toeschouwer was hij mogelijk al enige tijd zichtbaar) de eerste spreker tot zijn schrikken (mimisch dankbaar te acteren) onderbreken, met een repliek die ogenschijnlijk logisch, maar ook contrasterend bij diens uitspraken aanknoopt en de richting van de verdere woordenwisseling bepaalt. Vers 30 (*Alsoe gerne wondic* [‘won ik’] *mijn broet als ghie*) heeft maar goed zin indien het gericht is tot de man die zich in de openingsmonoloog te huur aangeboden heeft.

de auteur. In *Rubben* en *Lippijn* is er niet zozeer van initiële aliënatie sprake – hoewel: beider huwelijksituaties geven niet direct blijk van een gezonde greep op de werkelijkheid – doch veeleer van een bewust aliëtiëproces, een taalkundige performantie waarbij het ene personage het andere zijn mentale connectie met de werkelijkheid doet verliezen, in het ene geval via het absurdistisch gegoochel met tijdmeting en rekenkunde, in het andere doordat men hem laat geloven dat niet zijn vrouw, maar zijn eigen ogen hem bedrogen hebben.

Voor *Hexe* is het moeilijker om exact de vinger te leggen op wat precies als ‘domheid’ aan de orde is. Wordt hier de tovenarij van Juliane veroordeeld, of ging het er de schrijver om ‘de wijze waarop Luutgaert en Machtelt Juliane als ‘toveres’ brandmerken, belachelijk te maken’ (Lie, 1990, p. 218)? Wat Orlanda Lie als zienswijze formuleert, raakt hoe dan ook aan wat hier essentieel aan de orde is, namelijk de relatie van de personages tot de realiteit:

De drie personages in deze klucht vertegenwoordigen dat deel van de middeleeuwse samenleving dat blijkbaar niet in staat is de praktijken van ‘toverie’ naar haar juiste waarde te schatten. Luutgaert en Machtelt laten zich door hun onvoorwaardelijk geloof aan ‘toverie’ zodanig beïnvloeden dat ze niet meer in staat blijken de werkelijkheid onder ogen te zien.

De *drie* personages inderdaad: tenzij men ervoor opteert Julianes verwijzing naar de dievenhand op te vatten als een grapje of als een ironisch antwoord op de al te dwaze vraag van Machtelt – een interessante, maar weinig waarschijnlijke lezing – gelooft ook zij in de kracht van tovenarij, behoort ook zij tot degenen die ‘niet meer in staat blijken de werkelijkheid onder ogen te zien’. Het gaat hier dus wel, ook Herman Pleij leest het zo (Pleij, 1988, p. 286), om de ridiculisering van heksengeloof en toverpraktijken in het algemeen, meer bepaald om wat daarin als van de realiteit vervreemd, ‘dom’ en dus belachelijk, komisch is. Op die manier begrepen wordt de sotternie, zodra *toverie* aanleiding geeft tot het opgewonden gesprek tussen Luutgart en Machtelt, al vrij vroeg dus (vs. 19), satirisch. Het lijkt ook mij de enige manier waarop het stuk komisch, met andere woorden als een werkelijke klucht kan worden opgevoerd.

6.2. EEN MERKWAARDIG KALF

Wat het aanzien van de sotternieën bepaalt, is niet zo zeer de intrige of de handeling – die ontbreekt immers nagenoeg of is vrij aleatoir – maar het centrale personage, dat als zodanig om zo te zeggen alle humor produceert of provoceert, als gevolg van een of andere vervreemding van de realiteit en van

het eigen 'zelf'. De aliënatie van de wereld en van het eigen denken en waarnemen zoals die vooral in *Rubben* en *Lippijn* uitgebeeld wordt, speelt in de rederijerskluchten een veel geringere rol, wanneer men tenminste afziet van het sowieso heel aparte personage dat de hoofdrol speelt in het tafelspel *De sotslach*: een boer die zijn bestaan als landbouwer en als echtgenoot van 'vrouw Grote Ongenadicheijt' beu is en bij een zot in de leer gaat om zotheid te leren.³⁶

Een min of meer centrale rol, vergelijkbaar met die in de sotternieën, speelt de komiek van aliënatie voorzover ik zie alleen in *tCalf van Wondere* – maar dan wel in een gratuit wreedaardiger, veel minder plausibele, tegelijk wel heerlijk absurdistische vorm. Het gegeven op zich kende in het komisch theater enig succes. Het komt onder meer terug in een latere klucht, de *Lacchelijcke cluchte van een boer die in een calfsvel benaeyt was*, uit het begin van de zeventiende eeuw (Kramer, 2009, p. 303). De bron hiervan was echter niet het eerdere *Calf*, maar een Latijnse schoolkomedie, *Vitulus (Het kalf)*, van de Haarlemse rector Cornelius Schonaeus uit 1596, waarvan ook een Nederduitse bewerking werd afgeleid, die in of voor 1616 in Hamburg werd vertoond. Een ook nog maar oppervlakkige vergelijking van deze latere versies met *tCalf van Wondere* reveleert een wereld van verschil: *Vitulus* en de latere bewerkingen voeren een vrij onschuldig *happy end*-blijspel op, dat met het grimmige verloop en het heel wat wrangere einde van *tCalf van wondere* scherp contrasteert.³⁷

Nadat een dronken gevoerde boer in een kalfsveld ingenaaid en daarna uit zijn roes enigszins ontwaakt is, identificeert de man zich zonder weerwerk met het kalf dat de anderen van hem gemaakt hebben, des te meer nadat de waard, als pastoor verkleed, hem onder de naam *Tcalf van wondere* gedoopt heeft. Hij laat zich gewillig naar de wei voeren en wanneer zijn vrouw hem terugvindt, neemt

³⁶ Kramer, 2009, p. 297. Dat hij bij de daaraan te pas komende rituele behandelingen met iets zwarts wordt besmeurd, is in deze verder typisch zestiende-eeuwse thematisering van de zotheid wel het enige dat aan *Buskenblaser* zou kunnen herinneren. De boer wordt hier niet bedrogen, hij 'stelt zich namelijk vrijwillig kandidaat om te worden opgenomen in de zottengilde' (Pikhaus, 1988-1989, p. 307). Niettemin zou hier sprake kunnen zijn van een onvrede met het eigen bestaan en een daaruit voortvloeiend identiteitsverlies. Maar de confrontatie met de sociale realiteit ontbreekt geheel en al: de echtgenote en eventuele burens of vrienden maken hun opwachting niet.

³⁷ Van Rijnbach, 1926, p. XXII-XXV; Meijling, 1946, p. II-IV; Kruyskamp, 1946-1947, p. 29. Over Schonaeus en zijn werk: Van de Venne, 2001. Voor de Nederduitse bewerking: Bolte & Seelmann, 1895, p. *23-*30 en 23-60. Al deze latere versies illustreren door hun vormgeving zowel als hun inhoud op welhaast perfecte wijze de overgang van wat Femke Kramer als een prominenter groteske, 'dionysische' eerste fase van de rederijkerij heeft gekarakteriseerd, naar een 'apollinische' eindfase, waarin, in contrast met de voorafgaande niet-canonieke esthetica, veredeling en beregeling weer aan de orde van de dag kwamen (Kramer 2009, p. 261-264).

ook zij hem voor een echt kalf, koopt hem terug en zet hem in de stal, waar hij voor straf moet blijven, zelfs nadat de ware toedracht aan het licht is gekomen (Kramer, 2009, p. 274; editie in Meijling, 1946, p. 25-54). Boer Steven blijft kalf, het slagersmes blijft hem als een zwaard van Damocles boven het hoofd hangen. Zo mogelijk gaat, in de mate dat Steven zijn eigen metamorfose zelf ook wel grappig blijkt te vinden, het objectiverend afstand nemen van de personages hier nog net iets verder dan in *Jan Goemoete*.

De op kafkaëske wijze tot het einde volgehouden metamorfose van *t calf* legt niettemin, ondanks de komische distantïering, mogelijk een algemener bestaande angst voor identiteitsverlies in de laatmiddeleeuwse verbeelding bloot. Dat zou mede kunnen blijken uit het bestaan van een gelijkaardige Franse farce, *George le Veau*, van wellicht omstreeks 1500 waarin een bescheiden landbouwer op instigatie van zijn echtgenote, die van betere stand is of meent te zijn dan hij, op zoek gaat naar zijn afkomst en zijn identiteit. Zijn vraag daarover bij de pastoor – die hier vooral de kans schoon ziet om een amoureuus samenzijn met Georges vrouw, zijn minnares, te regelen – levert niets op: de doopregisters, de ‘kroniekjes’ en de bijbelse genealogieën die hij daar onder de loep mag nemen, maken zijn verwarring alleen maar groter. De zoektocht naar ‘wie hij dan wel is’ krijgt voor Georges inmiddels een existentiële, bijna filosofische dimensie. Ten einde raad gaat hij in de kerk aan God zelf het antwoord vragen. De klerk van de pastoor, ‘*faisant Dieu*’ van achter het altaar, helpt hem op weg: hij moet een *robbe de paradis* aantrekken die ‘God’ hem aanreikt – in werkelijkheid een kalfshuid – naar huis gaan en daar vooral alles doen en geloven wat zijn vrouw hem zegt. Zodra hij verschijnt roept de echtgenote om hulp, wijwater en bezwering. Nu pas bemerkt George dat zijn *robbe* in werkelijkheid een kalfsvel is. Om een of andere zonde die hij begaan zal hebben, heeft God hem, zo suggereert de klerk, in een kalf veranderd. Georges legt zich daarbij neer en – een opvallende parallel met *tCalf van wondere* – kiest zelf zijn naam: *George le grant veau*, zo wil hij heten. Hij wordt, in afwachting van de slager, naar de stal gebracht.³⁸

Afgezien van het feit dat Georges identiteitsverlies het gevolg is van een – weliswaar op instigatie van zijn echtgenote – door hemzelf ondernomen *quête d’identité*, is de gelijkenis met *tCalf van wondere* opvallend genoeg om bij de rederijersklucht afhankelijkheid van de Franse *farce* of een variant daarvan te laten vermoeden. Als authentieke eigen preoccupatie lijkt me het

³⁸ De tekst is gedrukt te Lyon ‘en la maison de feu Barnabé Chaussard’, voor of omstreeks 1550. Onder de specialisten heerst een stilzwijgende consensus rond ‘ca. 1500’ als tijd van ontstaan. De oorsprong zou Normandisch kunnen zijn. Zie vooral Tissier, 1997, p. 61-66.

thema van de (zelf-)aliënatie voor de rederijerskluchten al bij al weinig representatief.³⁹ Heel wat meer dan in de sotternieën, worden we in de latere kluchten weliswaar vergast op merkwaardige identiteitsverwisselingen en bedriegerijen met vermomming en vermeende metamorfose. Waar daarbij sprake is van bedrog, is dit bedrog echter niet essentieel, doch instrumenteel: het gaat er niet primair om de domme man iets te doen geloven wat voor zijn eigen identiteit als mens of als echtgenoot van belang is, wel om hem via een of andere gedaanteverwisselende ingreep zo te manipuleren dat hij tot een gewenste handeling of gedragswijziging overgaat. Voorbeelden bij uitstek hiervan zijn *De katmaeker* en *Die mane*. Dronkelap Heijn in *De Katmaeker* moet voor zijn echtgenote de vroedvrouw halen, maar wil dat pas doen als hij de boreling met eigen ogen heeft aanschouwd. De vrouw en haar vriendin laten hem een gebakerde kat zien als ware het zijn kind. Om de vroedvrouw te overtuigen moet Heijn met de ingeduffelde kat op stap. Wanneer zijn vriend hem tot het besef brengt van wat werkelijk aan de gang is, begeven beiden – de vriend als vroedvrouw vermomd – zich naar Heijns huis om de vrouwen een lesje te leren. In *Die Mane* weten Baerte, zatlap Nouts echtgenote, en haar vriendin Griet (die zich daartoe in dokter vermomt), nadat ze Nouts neus tijdens zijn bezopen slaap een beurt hebben gegeven, de man wijs te maken dat de maan via de bierkan in zijn neus is gekropen. Hij wordt bij een tovenaars gebracht (weer Griet in vermomming), die hem opdraagt, terwijl ze even met haar bezemsteel weg moet, tegelijk op een paard te passen én met een ratel te draaien om de weerwolf op afstand te houden. Als hij het paard laat ontsnappen, zal zijn neus in een koeienpoot veranderen. Maar ook hier zijn het de dames die op het einde voor hun wandaden de rekening gepresenteerd krijgen. De komiek van de absurde illusies waar ze, met gewillige medewerking van anderen, hun mannen in hebben doen geloven, heeft inmiddels theatraal ongetwijfeld ‘gewerkt’. Maar het bedrog heeft niet de duurzaamheid en de bepalende portee die er in de sotternieën ook iets definitiefs en tragisch aan geeft. Tot het einde toe met succes volgehouden en overeind blijvende leugens over huwelijksrouw van de echtgenote of vermeend vaderschap van de protagonist, als in *Lippijn* en *Rubben*, behoren, voorzover ik zie, niet tot het repertoire van de latere kluchten. Wat Rubbens vaderschap betreft,

³⁹ De merkwaardige existentiële wending die het bedrog, of beter: het bedrogen worden, in *George le Veau* aanneemt, is ook in de *farces* overigens uitzonderlijk. De meest verre gaande bedriegerijen of absurde argumentaties hebben daar verder zelden of nooit dit soort identiteitsverlies als gevolg, laat staan als thema. Dat geldt ook – en, voorzover ik zie, in nog sterkere mate – voor de rederijerskluchten. Angeli, 1986 bespreekt het drietal Franse voorbeelden dat in dit opzicht met *George le Veau* verwant is.

is er wel analogie, mogelijk verwantschap met het Franse *Jolyet*, al blijkt daar de preoccupatie van de vader over de al te korte zwangerschap (in dit geval: één maand) vooral door pecuniaire overwegingen gemotiveerd: hoeveel kinderen zullen er jaarlijks tegen dit tempo wel niet geboren worden ... In tegenstelling tot *Rubben* maakt niet de schoonmoeder, maar de schoonvader hier zijn opwachting: zodra die hem belooft dat hij elk kind dat ‘te vroeg’ geboren wordt voor zijn rekening zal nemen, is de vraag omtrent het reële vaderschap voor *Jolyet* geen punt meer. Maar ook in dit geval – men vergelijkte met wat we hierboven over *Buskenblaser* en *Du vieillard, de la femme et du peintre* hebben vastgesteld – is er vanuit de sotternie, duidelijker dan naar de rederijkersklucht, een lijn te trekken naar een (eveneens latere!) Franse farce (*Jolyet, la Femme et le Père* wordt gedateerd omstreeks het einde van de 15e eeuw; editie in Montaignon, 1854, p. 50-62; Tissier, 1995, p. 21-71; verder o.m. Faivre, 1993, p. 224-225).

7. KOMISCHE MOMENTEN

Afgezien van de vermakelijke domheid van de hoofdpersonages en de potsierlijke consequenties daarvan, maken de sotternieën ook gebruik van de talrijke andere in het komische genre gangbare knepen om een publiek aan het lachen te brengen. Met het werk *Konstanten in de komedie* van Hans van den Bergh beschikken we over een op veel literatuur, inzicht en empirisch onderzoek gebaseerde inventaris van dergelijke komische effecten (Van den Bergh, 1972). Het valt niet moeilijk daarin – naast de hierboven besproken hekeling van domheid – een aantal ‘triggers’ en aspecten van het ‘komisch klimaat’ terug te vinden, die ook in de middeleeuwse sotternieën reeds opvallend aanwezig zijn: herkenbaarheid, lichamelijkheid, zintuiglijkheid, seksualiteit, overdrijving, verbaal spel, vrijblijvendheid, ‘gewone lieden’ als protagonisten en het gevoel van eigen ‘meerwaarde’ dat daarmee samen kan gaan, leedvermaak, agressiviteit in woord en daad (meer bepaald in een echtelijk handgemeen), taboedoorbreking, karakterparodiëring, mechanisering in denken en gedrag, komische herhaling en uniformering, gemechaniseerd taalgebruik, taalwaterval, ironie, terzijde, misverstand, woordspeling, absurdisme, voorpret door informatievoorsprong ... kortom te veel bijna om op te sommen, laat staan om er hier met betrekking tot de sotternieën en de rederijkerskluchten in detail op in te gaan. Maar interessant genoeg om daar ooit eens uitgebreider aandacht aan te besteden. Zo vallen al dadelijk enkele opmerkelijke ‘leemten’ in het komische instrumentarium van de sotternieën op: het nagenoeg ontbreken van alle vormen van mogelijke

taboedoorbreking met uitzondering van het – overigens nog vrij gematigde – seksuele (wat het kerkelijke betreft: hier geen priesters bijvoorbeeld, in tegenstelling tot de boerden), van verwijzingen naar of toespelingen op de externe realiteit of actualiteit (afgezien van de twee – overigens tot het gemeengoed behorende – plaatsnamen in *Hexe*) en, toch onverwacht voor die onbeschaafde middeleeuwen, van de typische ‘regressie’ in het scatologische. Dat het hier zomaar om boertige of ‘gemakkelijke’ komiek zou gaan – de indruk die de meeste literatuurgeschiedenissen oproepen – kan men dan ook maar moeilijk onderschrijven, temeer omdat tussen het burleske door ook wel blijkt wordt gegeven van raffinement en van enig vertrouwen in de intellectuele capaciteiten van het publiek. Zo is de beginmonoloog van *Buskenblaser* niet alleen *verbaal* komisch door opeenstapeling, overdrijving en interne paradoxie, maar vormt hij samen met de daarbij aansluitende confrontatie met de charlatan tevens een ‘spel in het spel’ waarbij uit de traditie bekende monoloogtypes worden geparodieerd (Van Dijk e.a., 1992, p. 166-167). Opvallend zijn ook de vele momenten waarop de goede verstaander, met zijn voorkennis van het genre, verondersteld wordt de dubbele bodem en de dramatische ironie van sommige uitspraken te vatten. Wanneer de oplichter de buskenblazer voorspelt dat zijn vrouw hem bij zijn terugkomst niet zal herkennen, zo veel jonger zal hij eruit zien, dan gelooft de echtgenoot dat laatste, terwijl bedoeld en door het publiek ook wel begrepen wordt dat met het ‘niet herkennen’ al gezinspeeld wordt op de zwarte snoet waarmee hij na het buskenblazen huiswaarts zal keren (vs. 52-53). Iets verder wordt hem tot zijn grote tevredenheid nogmaals verzekerd dat hij (door de verjonging) een heel andere kleur zal krijgen (vs. 74) zodat, nogmaals, niemand hem nog zal herkennen (vs. 85).⁴⁰ En zo wordt er ook wel van uitgegaan dat het publiek, in tegenstelling tot het ‘domme’ slachtoffer, het onzinnige en komische van tautologische argumenten en meestal met (compleet overbodige) nadruk gebrachte lapalissades zal doorzien, als:

– De *comere* in *Lippijn* (vs. 110):

Lippijn, loghen en was noit waer

– *Gosen* in *Rubben*, na de ‘bewering’ van de schoonmoeder dat een zwangerschap negen maanden duurt (vs. 109-110):

Hets waer dat si u secht

Hier ane en heeft si niet gheloghen.

⁴⁰ Uitvoering over dit soort humor in *Buskenblaser*: Van Reeth, 2007.

- De schoonmoeder, iets verder (vs. 145-147):
*En es gheen vrouwe die kint draecht
 En wast alsoe wel bi nachte als bi dage.
 Dits immer waer, dits ghene saghe.*
- Dezelfde nog (vs. 176-179):
*Ghine doerft nemmermeer peinsen
 Mine dochter en was maecht te voren
 V jaer na dat si was gheboren.
 Dat deric wel ten heileghen sweren.*
- En, heel subtiel, want eigenlijk betekenisloos, vs. 194-196:
*Ic swere u bi allen heiligen: kints es vader,
 Ende peinst anders nemmermeere.*
kints es vader – letterlijk: van het kind is een vader: het kind heeft een vader? Of: kinds, onnozel is de vader?

En nog steeds in dezelfde klucht, dubbelzinnigheden die voortvloeien uit het feit dat de schoonmoeder in haar tijd al even ‘vroegrijp’ was als haar dochter:

- Gosen (vs. 123 e.v.):
*Soe dede haer moeder doen icse nam
 Ende wi te gader slapen gingen.
 Si wijst alsoe wel van allen dingen
 Al haddicse VII maent gehat.*
- De schoonmoeder (vs. 149 e.v.):
*Wildi die waerheit sweren hoeren,
 Soe deric wel sweren op een cruus
 Doen mijn dochter quam in u huus
 Dat si niet te meer van man en wijst
 (...)
 Dan ic en dede doen ic haren vader nam.*

Het opmerken en genieten van dergelijke gecamoufleerde grapjes was, indien met de nodige gestiek en mimiek gebracht, wel niet alleen aan de intelligenteren toeschouwer besteed. Maar aandachtig luisteren en in de tweede graad meedenken werd hierbij toch wel verondersteld.

Verder zou nog te bezien zijn in hoeverre de door de sotternieën gebruikte instrumenten uit Van den Bergs inventaris bij nadere beschouwing – zoals trouwens ook al de hierboven geciteerde subtiliteitjes, zie de nadrukkelijke waarheidsclaims – niet te reduceren zijn tot de categorie van wat ik hierboven de aliënatie genoemd heb, met andere woorden tot een of andere vorm van

vervreemding van de realiteit. Nemen we bijvoorbeeld de komische clou bij uitstek, het handgemeen waarmee alle sotternieën eindigen.⁴¹ Afgezien van de evidentie dat deze momenten in de eerste plaats toneelmatig handig zijn omdat ze de personages toelaten, hopelijk onder applaus en gelach van het publiek, op een natuurlijke wijze, vluchtend en elkaar achternazittend, het podium af te gaan, vormen ze telkens ook een culminatiepunt van slapstick-komiek én domheid. Het woord maakt plaats voor fysiek geweld; rede, redelijkheid en realiteitsbesef zijn finaal uitgebannen. Het gaat er immers hoegenaamd niet om of het slachtoffer nu zijn lesje zal geleerd hebben of niet: het geweld is zin-loos, niet ‘functioneel’, alleen ‘expressief’, een apotheose van zinsverbijstering.

Waar precies, waarmee of waarom bij een opvoering van de sotternieën gelachen werd, kunnen we moeilijk te weten komen. Duidelijk is wel dat de schrijver een indrukwekkend spervuur van komische technieken in stelling gebracht heeft, van de eenvoudigste slapstick tot slimme ironie en geraffineerde woordspeling: ieder publiek, van hoog tot laag, kon er op een of ander niveau wel zijn gading in vinden. Maar fundamenteel blijft bij dit alles dat de komiek van de sotternieën in essentie (wat de dramatische kern betreft) én finaal (het culminerend in woordenloze frenesie) telkens te maken heeft met een zich lachwekkend aanstellen door het ontbreken of verliezen van de ‘normale’ connectie met de werkelijkheid: de onnoztheid om je te laten wijsmaken dat geesten of je eigen ogen je hebben bedrogen toen je je vrouw op heterdaad betrapte; de illusie dat een tovertruc met een busje een aanzienlijke verjonging zou kunnen opleveren en de onwetendheid daarna van de protagonist over zijn eigen potsierlijke uiterlijk; de idiotie om te geloven in tovenarij; de domheid om je door je schoonmoeder te laten wijsmaken dat drie maanden zwangerschap, rekenkundig ‘correct’ bekeken, eigenlijk op negen maanden uitkomt. Aanslagen op het realiteitsbesef van meestal één ‘domme’ figuur, wiens ontkoppeling van het reële de overige personages door bedrog bewerkstelligen en/of voor de afstraffing ervan zorgen in de vorm van hoon en spot, kijven en verwijten, tot uiteindelijk het getier uitmondte in een scène van collectieve razernij.

8. HET ‘REALISME’ VAN DE SOTTERNIEËN

In contrast met het ‘komische’, dat in de traditionele literatuurgeschiedenis tot en met Knuvelder veelal als primitief en grof werd omschreven, is de

⁴¹ Met uitzondering van *Truwanten*, waar de (vermoedelijke) vechtpartij zich vroeger afspeelt (Pleij, 1976-1977, p. 345).

waardering voor het ‘realistische’ in de sotternieën unaniem positief. Meestal wordt die waardering zelfs zo geformuleerd, dat het flauwe en vulgaire van de komiek door het realistische nagenoeg goedge maakt wordt.

In de suggestieve uitbeelding van deze lagere en laagste werkelijkheid hebben de schrijvers een grote bekwaamheid aan den dag gelegd: zij zijn met oor en oog in de leer gegaan bij de realiteit en wisten, ongetwijfeld tot vermaak van hun publiek, het wezenlijke uit te beelden. (Knuvelde, 1970, p. 304-305)

Meestal is het meer bepaald de realistische *volkstaal* die de zaak nog ten goede komt keren:

’t Komische is uiterst primitief: schelden, eten, drinken, vechten. Maar vinnig, raak, realistisch genoeg, in goed gekruide en gekleurde volkstaal. (Van Mierlo, 1940, p. 121)⁴²

Voorzover ik zie, is Van Oostroms literatuurgeschiedenis de enige die dit realisme niet expliciet vermeldt en als een meerwaarde prijst. Wat de personages betreft, ziet Van Oostrom veeleer een reductie tot ‘universele typen zoals die nog altijd de bordkartonnen spanten vormen van het theater van de lach’ (Van Oostrom, 2013, p. 431). Deze terughoudendheid lijkt me terecht. Dat hier het volkse, en meer bepaald de volkstaal als het ware op heterdaad worden betrapt, valt hoe dan ook heel moeilijk na te trekken. Welke andere registraties van volkstaal in dagelijks gebruik hebben we immers, waaraan we zouden kunnen toetsen? Over welke ‘getrouwheid’ kon Te Winkel eigenlijk oordelen, wanneer hij het had over ‘de treffende getrouwheid, waarmee de ruwe volkstaal met hare eigenaardig krachtige, nu en dan ook lachwekkende uitdrukkingen er in wordt weergegeven’? De taal is, voorzover ik zie, niet méér dialectisch gekleurd dan die van de ernstige stukken, de zinsbouw schikt zich grosso modo naar het ritme van het rijmoverschrijdende verzenpaar dat ook de abele spelen kenmerkt, de taal is in het algemeen verzorgd, hier en daar hoofs zelfs, mét inbegrip van opvallende echo’s uit de ‘romantische’ stukken. *Haer herte altoes in vrouden loech* [‘lachte’] / *Wanneer dat si u sach*, zegt Rubbens schoonmoeder wanneer ze hem duidelijk wil maken dat de seksuele bedrevenheid waarvan haar dochter van meet af aan blij had gegeven, louter uit haar oprechte en grote liefde voor hem voortkwam

⁴² Zie verder de verwijzingen in noot 3 hierboven. Waar wordt overigens in de sotternieën buitenmatig gegeten of gedronken?

(vs. 168-169). Ze herhaalt daarmee nagenoeg woordelijk *Esmoreit* vs. 694-695 en *Lanseloet* vs. 16-17 (en zie ook vs. 908). ‘Ic sie wel, die scouwen die sijn mijn’, roept Lippijn (vs. 153), als hij moet toegeven dat zijn vrouw de hele tijd (schijnbaar) braafjes thuis heeft gezeten (en zie ook *Rubben*, vs. 201). Alweer om zo te zeggen letterlijk *Esmoreit*, namelijk wat de koning zegt, wanneer gebleken is dat hij zijn echtgenote ten onrechte tot de gevangenis heeft veroordeeld (vs. 734) én wat in *Van minnen*, het ‘lied’ dat in het handschrift-Van Hulthem vrij kort na *Lanseloet* volgt en dat thematisch als het ware op het abel spel is geënt, tot acht maal toe de refreinregel vormt (Reynaert, 1997, p. 3-4).

Al bij al voeren de personages van de sotternieën, zolang woede en waanzin nog niet hebben toegeslagen, vriendelijke, hoffelijke, zo niet hoofse – of would-be hoofse – gesprekken met elkaar. Voordat het gescheld begint, worden de hoofdpersonages door de vrouwelijke gesprekspartners (listig of ironisch-vriendelijk, ongetwijfeld) onder meer aangesproken als *goede Lippijn*, *lieve Lippijn*, *liefkint*.⁴³ De mannen spreken (al even listig berekend) tot en over hun echtgenotes, ook soms nog *tijdens* de scheldpartij die ze te verduren krijgen, als hun *minnekijn* of *uut vercoren minnekijn*; dat zijn ook de uitdrukkingen die, in een heel andere context, de minnaar van Lippijns overspelige *wijf* gebruikt bij zijn geheime ontmoeting met haar.⁴⁴ Zij zelf spreekt over hem als haar *suete lief* en haar *herten druut* (‘hartsvriend’).⁴⁵

De hoofse vindplaatsen voor de uitdrukking *suete lief* in de literatuur die aan het handschrift-Van Hulthem voorafgaat, zijn al te talrijk om op te sommen. Het woord *minnekijn* komt niet zo heel vaak voor. Via de *Cd-rom Middelnederlands* komen we uit bij: *Esmoreit* (Damiët over Esmoreit), *Ferguut* (over Galiëne), *Walewein* (over Isabele), *Wrake van Ragisel* (over Ydeine), *Merlijn* (een jonkvrouw aan Arturs hof over haar geliefde), *Historie van Troyen* (Diomedes over zichzelf), de *Rose-vertalingen* en één van de liederen in het Gruuthuse-handschrift. De uitdrukking *herten druut* vind ik slechts op één andere plaats terug: het zevende van de minnedichten die we kennen als de ‘Lundse liederen’ (Hemmes-Hoogstadt, 2005, p. 89, 93 en noot 63). Het lijkt me dan ook dat hier bewust gebruik gemaakt wordt van uitdrukkingen uit het hoofse-amoureuze register om een extra komische lading te geven aan het

⁴³ *goede Lippijn*: *Lippijn* vs. 21, 28, 90, 96; *lieve Lippijn*: *Lippijn* vs. 154; *liefkint*: *Rubben* vs. 61, 133, 186.

⁴⁴ *Lippijn* vs. 176; *Buskenblaser* vs. 102, 144; *Lippijn*, vs. 40, 45.

⁴⁵ *Lippijn*, vs. 3, 37.

discours van de simpele lieden, die er, ondanks hun pogingen tot hoofds discours, vanzelfsprekend niets van terecht zullen brengen. Had Andreas Capellanus daar al niet voor gewaarschuwd?⁴⁶

Want dat het hier om simpele volkse types gaat, wordt door hun taal vervolgens voldoende duidelijk gemaakt. Echtgenotes worden door hun mannen – na onloochenbaar (maar daarom niet minder geloofchend) overspel – voor *hoeren* gescholden,⁴⁷ de dames weren zich met uitdrukkingen als *vule corre* ('vies kreng'), *vul out quaet grijsaert, vul ondier sot* ('vuile waardeloze gek'), *vul ondier keitijf* ('sukkel'), *vul ondier plavant* ('?').⁴⁸ Deze stevige scheldwoorden worden aangevuld met al even pittige verwensingen als: *God moet u laster geven, God geve u/hem ramp* ('de kramp'), soms meer bepaald: *in uwelsine kaken, hets jammer dat ghi leeft, groet ongheval moet haer gheven sente Bride*,⁴⁹ *met quaden messen moet mense ontliven, ons vrouwe moet u bedroeven, ramp moeti hebben in u sweet*.⁵⁰

Verder zijn er de opvallend talrijke aanroepingen van God of heiligen en de vele andere krachttermen, als (om alleen de vaker terugkomende te noemen): *bi gode, keren* (een verbastering van *kerst*), *bi sente Jan, wat duvel, awarijt, entrouwen*.⁵¹ Ik tel iets meer dan 50 dergelijke uitdrukkingen voor de vijf sotternieën samen, dat wil zeggen voor een totaal van 836 verzen. Vooral de frequentie aan krachttermen is dan ook opvallend en niet zozeer de aard ervan, in tegenstelling tot wat bijvoorbeeld Te Winkel laat vermoeden wanneer hij het heeft over een ruwe volkstaal die gekenmerkt wordt door 'eigenaardig krachtige, nu en dan ook lachwekkende uitdrukkingen'.⁵² Het 'volks

⁴⁶ De personages van de sotternieën had Andreas wel tot de *rustici/agricolae* gerekend, die voor de hoofse liefde niet in aanmerking komen: *De amore*, boek I, kap. 11 (Trojel, 1964, p. 235-236).

⁴⁷ *Lippijn* vs. 53, 157. De toverkol in *Hexe* wordt door Machtelt en Luutgart voor *hoere* en *stront hoere* gescholden (*Hexe* resp. vs. 102 en 45).

⁴⁸ *Lippijn* vs. 168, 179; *Buskenblaser* vs. 141, 159, 168, 195, 203.

⁴⁹ Brigitta van Kildare was een 'oude' heilige (6de eeuw), die vooral in rurale milieus werd vereerd. Bij ons werd ze beschouwd als beschermster van paarden en melkvee (Vromans 1992, p. 189, noot bij vs. 69).

⁵⁰ *Lippijn* vs. 34, 158; *Buskenblaser*, vs. 28, 186, 198, 202; *Hexe*, vs. 39, 68; *Truwanten*, vs. 107, 118. Over *ramp moeti hebben in u sweet*, zie Pleij, 1976-1977, p. 343-346.

⁵¹ *bi gode*: *Lippijn* vs. 49; *Buskenblaser* vs. 56, 146, 170; *Rubben*, vs. 24, 154, 180, 236; *keren*: *Buskenblaser* vs. 76, 104, 164, 172, 176, 184; *Rubben* vs. 55, 85; *Truwanten* vs. 122; *bi sente Jan*: *Lippijn* vs. 58; *Buskenblaser* vs. 128 en zie ook *Drie daghe here* vs. 30; *wat duvel*: *Lippijn* vs. 92, 104, 119; *Buskenblaser* vs. 122, 196; *Rubben* vs. 164; *entrouwen/en trouwen*: *Lippijn* vs. 124; *Buskenblaser* vs. 26, 97, 120, 136; *awarijt/ewaerheit*: *Lippijn* vs. 22, 74, 162; *Rubben* vs. 27, 41, 161.

⁵² Zie hierboven, ter hoogte van noot 3.

ruwe' zou in het hierboven gegeven rijtje van 'toppers' ten hoogste van toepassing kunnen zijn op *keren*, een term die het MNW alleen uit toneelteksten kent; maar dan moet men nog aannemen dat in de *Eerste bliscap van Maria Eva* in het aards paradijs en de priester die Joachim in de tempel verwelkomt zich ook al in ruwe volkstaal uitdrukten (Beuken, 1978, p. 65: vs. 249 en p. 120: vs. 1604). Voor de rest zijn om zo te zeggen alle krachttermen, ook die welke op het eerste gezicht misschien lachwekkend ogen, uit de verdere literatuur, met inbegrip van de hoofse epiek en allegorie, bekend. De wat folkloristisch uitzierende tussenwerpsels *Awarijt* en *Ewaerheit* ('waarachtig') zijn in die schrijfwijzen weliswaar alleen uit de sotternieën opgetekend. Afgezien van de eerste letters *A* en *E* zijn ze echter niet ongebruikelijk: *Waerheit* en *En waerheit* worden als interjecties in zeker een zevental andere teksten aangetroffen, onder meer in *Spiegel historiael*, *Rose* en *Torec. Wat duvel* vinden we bijvoorbeeld in *Merlijn* en *Renout van Montalbaen*.⁵³

Wanneer de *comere* in *Lippijn* de 'held' voor zijn eigen voordeur brengt en diens echtgenote oproept 'of ze wel thuis is', opent deze de 'deur' (of de betreffende spleet in het achterdoek) en antwoordt met wat er op 't eerste gehoor als een wat primitieve krachtterm uitziet: *Wet key, jaic*. *Wet key* is een zeldzame uitdrukking, een verbastering van *wete kerst*, die men nochtans ook terugvindt in *Ferguut* en in de sproke ('een abel dinc ende een edel leere') *Vander zielen ende vanden lichame* in het handschrift-Van Hulthem (Brinkman & Schenkel, 1999, p. 820). En ook de uitdrukking *boy(e)* in *Buskenblaser* en *Rubben* is wel niet zo plat volkstalig als Te Winkel zich misschien voorstelde: ze komt ook voor in het Gruuthuse-handschrift, in het lange allegorische gedicht over *Venus' vierschaar* en in de Fontein-allegorie, telkens in het discours van de verteller.⁵⁴

De personages in de sotternieën zijn, in tegenstelling tot de indruk die veel commentaren wekken, niet 'volks' in de zin van groezelig of proletarisch, met alle ruwheid en ongemaniërdheid die daarbij zou horen. Overigens: wie een of een paar koeien bezit, zoals voor de meeste personages het geval blijkt te zijn, is waarschijnlijk niet onbemiddeld. De gebruikte krachttermen op zich, die in hun aard minder uitzonderlijk zijn dan men bij een eerste indruk zou

⁵³ Via MNW ('WAERHEIT', 'AWARIJT') en CD-rom Middelnederlands. Zo ook voor de verdere analoge vindplaatsen hierna.

⁵⁴ *Buskenblaser*, vs. 81; *Rubben* vs. 1. Vgl. het *Tweede allegorisch gedicht* in het Gruuthuse-handschrift, vs. 1718 (Brinkman, 2015, dl. 1, p. 709) en het *Dertiende gedicht*, vs. 597 (*o.c.*, p. 809).

kunnen menen, typeren de personages dan ook niet als deel uitmakend van een 'lage' sociale klasse. Het is zoals gezegd, vooral de veelheid van krachttermen die hier van de norm afwijkt. Die veelheid draagt er ongetwijfeld toe bij om de dialogen als geloofwaardige gesprekken te typeren, zoals men ze 'dagelijks' in de straten van steden en dorpen had kunnen horen. Maar het fenomeen staat ook niet los van de aangehouden basisthematiek: de strijd tussen werkelijkheid en bedrog, tussen leugen en waarheid. Ze typeren vooral de psychologie én de retoriek van personages die als enerzijds bedrieger, anderzijds onwetend bedrogene, elk op zijn manier de waarheid proberen te 'bezweren'.

Naast het al bij al slechts zeer betrekkelijke realisme van *wat* in de sotternieën te zien en te horen gegeven wordt, is er in *de wijze waarop* ze het toneel bespelen een belangrijk aspect van realiteitssuggestie waaraan in de vakliteratuur tot nog toe weinig aandacht is geschonken. Het kenmerk manifesteert zich in vergelijking met de abele spelen vooral duidelijk bij het begin van elke klucht. Waar de abele spelen bij de aanvang een proloogspreker opvoeren, die het stuk episch (vertellend) aan het publiek overhandigt als een handeling die zich in het *verleden* in *verafgelegen* streken heeft afgespeeld, beginnen de sotternieën ex abrupto in het *hier* en *nu*. De illusie dat wat op de scène te zien is, deel uitmaakt van de eigen tijd en ruimte van de toeschouwer wordt door het optreden van het eerste personage bekrachtigd: dit richt zich met een aanspreking (*Hexe*, vs. 1: *Ach goede liede*) tot de toeschouwers, of vraagt hun aandacht met een uitroep (*Lippijn*, vs. 1: *Hem, segt, hem* [Hé, zeg, hé]; *Rubben*, vs. 1: *Ay boy*) of een andere uitdrukking (*Buskenblaser* vs. 1: *Siet doch, en ben ic niet hier?*; vgl. ook *Rubben*, vs. 5) en geeft heel duidelijk daarmee aan dat wat men te zien zal krijgen *in real time* plaatsvindt.⁵⁵

In tegenstelling tot de abele spelen bevatten de sotternieën geen onderbrekingen van de tijdelijke of de ruimtelijke continuïteit. Waar in de ernstige stukken een intrige gevolgd wordt die zich op vrij ver uiteen liggende plaatsen en tijden afspeelt, staat in de kluchten niet echt een handeling centraal als bindende factor, maar, zoals we reeds opmerkten, een *personage*.⁵⁶ De monologen

⁵⁵ Geraffineerd in dit opzicht is vooral het begin van *Drie daghe here* (in strikte zin weliswaar geen sotternie, wel een zeer verwante komische tekst), waar een *messagier* in heel ernstige modus de opvoering komt aankondigen van een *exempel* over 'gehuwd zijn met een *quaet wif*', maar onderbroken en weggestuurd wordt door het eerste 'echte' personage met een tirade die moet neerkomen op: 'helemaal niets zal men hier spelen, praatjesmaker, maak dat je wegkomt en bemoei je met je eigen zaken' (*Drie daghe here*, vs. 1-17). Zie ook hierna p. 329 e.v..

⁵⁶ In *Hexe* gaat het om twee personages, maar met het oog op wat hier aan de orde is, is dit onderscheid niet relevant.

die de verplaatsingen van dat personage afdekken geven slechts tot een geringe en al bij al nog geloofwaardige verschuiving in ruimte en/of tijd aanleiding, nooit tot een echte breuk in de temporele en ruimtelijke continuïteit.⁵⁷ En zo zal het handgemeen waarmee de kluchten worden afgesloten, afgezien van de komische functie, er ook wel toe gediend hebben om de personages op een ‘natuurlijke’ wijze te laten afgaan en zo de werkelijkheidsillusie tot het einde in stand te houden.

9. HET GROTESKE

Realisme en komiek behoren tot de voor de hand liggende en door de literatuurgeschiedenis bij uitstek naar voren geschoven aspecten van de sotternieën. In wat we tot nog toe van de rederijderskluchten onder de loep hebben genomen, zijn wat dit betreft al enkele markante verschillen met de sotternieën aan het licht gekomen. Maar in de eerste plaats vraagt hier de indringende studie van Femke Kramer over het groteske in de rederijderskluchten nu onze aandacht. Op een specifieke manier komen realisme en komiek immers samen in wat het voorwerp van Kramers onderzoek uitmaakt.

Femke Kramer heeft bij het afbakenen van het corpus van teksten dat voor haar studie van de kluchten in aanmerking kwam, de sotternieën in principe uitgesloten. Zij geeft al vroeg in haar uiteenzetting aan dat de bij de abele spelen horende kluchten zo niet tot een apart genre, dan toch tot een andere theaterwereld behoren (Kramer, 2009, p. 89 en 17-18). In de ‘nabeschouwing’ waarmee zij haar studie afrondt, komt ze niettemin op de relatie met de sotternieën terug en preciseert daar het verschil wat het groteske betreft als een afwijking niet zozeer in de thema’s zelf als wel in de stilistische behandeling ervan:

Ook in de sotternieën is echtelijke helbouwerij, alleskunner-gefabuleer, pseudo-toverij (etc.) ingeschreven, maar een nauwgezette vergelijking met de rederijkersequivalenten van dergelijke passages bevestigt ongetwijfeld de indruk dat dergelijke thema’s in de sotternieën een ‘spontanere’, minder gecultiveerde expressie hebben dan in de rederijderskluchten.

⁵⁷ Die continuïteit wordt door het ‘gesproken decor’ consequent in stand gehouden: allusies op de ruimtelijke omgeving zijn in de dialogen zo schaars en vaag, dat ze alleen een onscherp beeld van een openbare ruimte als straat of markt voor de geest kunnen roepen.

Als ik dit, rekening houdend met de context, goed begrijp, dan zou het verschil neerkomen op de formele en taalkundige uitbundigheid waarmee de rederijkers hun ‘demarginalisering’ van het groteske vanuit de eigen volkse traditie naar de ‘hogere’ cultuur mee hebben genomen en er vormelijk exuberant, ritueel als het ware, eer aan hebben bewezen. Op zich, wat de rederijkerskluchten betreft, lijkt me deze cultuurhistorische observatie correct én interessant. Ze stipt alvast een eerste belangrijk verschil aan tussen rederijkersklucht en sotternie op het niveau van het groteske ‘realisme’. De formulering zou anderzijds de suggestie kunnen wekken dat volgens Kramers bevindingen het verschil louter formeel is: een kwestie van nadrukkelijker, exuberantere vormgeving van het groteske in de latere kluchten. Of hiermee aan het verschil met de sotternieën voldoende recht is gedaan, lijkt me voor discussie vatbaar.

Geven de drie voorbeelden waarnaar Kramer verwijst voldoende bewijskracht voor een significante aanwezigheid van het groteske in de sotternieën? Laten we vooreerst vaststellen dat ‘alleskunner-gefabuleer’ en ‘pseudo-toverij’ in de sotternieën heel zeldzaam zijn en in verhouding tot het geheel van de teksten weinig ruimte innemen. De naar de realiteit van de markt verwijzende *homme à tout faire*-monoloog bij het begin van *Buskenblaser* functioneert in de sotternie bovendien als een geschikte *cri*-achtige ‘binnenkomer’ die bij de toeschouwer de illusie moet wekken van een rechtstreeks bijgewoond *fait divers*, maar die verder geen impact heeft op de handeling. Dit specifiek toneelmatig-functionele aspect ontbreekt, voorzover ik uit Kramers studie kan opmaken, in de rederijkerskluchten, waar de vergelijkbare snoeverijen, meestal door een ‘echte’ kwakzalver uitgesproken, wel degelijk een rol spelen in de ontwikkeling van de handeling. Een dergelijke functie krijgt in *Buskenblaser* pas de tussenkomst van *die ander man*, die met die éne bewering dat hij iemand in een zwart paard zou kunnen veranderen, Gosen tot de truc met het busje weet over te halen. De geneeskundige talenten en miraculeuze ingrediënten die in de rederijkerskluchten de opgevoerde charlatans als gepretendeerde ‘genezers’ helpen uitbeelden, ontbreken in de sotternie. Een domme man wordt hier door een slimmere in het ootje genomen, veel meer niet. En ook de tovenarij in *Hexe* is van een heel andere orde dan wat zich aan magie in de latere kluchten manifesteert. Femke Kramer wijst er zelf op dat ‘betovering van (bronnen van) levensmiddelen, zoals de “molkentoverij” waarvan Juliane in de oude Hulthemse sotternie *Die hexe* wordt verdacht’ in de bewaard gebleven rederijkerskluchten niet voorkomt. Die latere kluchten lijken wat dit betreft vooral gefascineerd door ‘bezetenheden’ allerhande, waarvan – scherp in tegenstelling tot

het effect van de magie in *Hexe* – de uitwerking zelf, maar ook de bestrijding in de vorm van schertsbelezingen en dito bezweringen een hoog komisch potentieel genereren. Aan dit soort distantieering via parodie zijn de sotternieën blijkbaar niet toe.

Wat de ‘echtelijke helbouwerij’ betreft: maritale conflicten zijn in de sotternieën weliswaar ruim vertegenwoordigd. Maar volstaan spanningen of zelfs ruzies binnen het huwelijk om te kunnen spreken van grotesk theater? Voorzover ik zie, rekent Femke Kramer ook zelf de ‘echtelijke twist’ als zodanig niet tot het groteske: grotesk wordt de huwelijkscomplicatie pas wanneer daar ‘geweld’ en ‘vecht- en scheldballetten’ uit voortkomen (Kramer, 2009, p. 177-181). Een opvallend verschil met de sotternieën is dat in de rederijerskluchten de twee aspecten – vechten en schelden – nauw met elkaar verbonden, ja vervlochten zijn, en bovendien wel zo, dat de gewelddadigheden meestal door de roltekst nog eens ‘gedekt’ worden: de klappen die de personages uitdelen, worden, vooraf of simultaan, ook ‘gezegd’. In de sotternieën zijn de twee fases netjes van elkaar gescheiden: van het een komt het ander en het ‘gevecht’ markeert daar bovendien de ultieme tekstgrens, het einde van het stuk. In de rederijerskluchten zijn de gevechtsscènes *niet* marginaal (in letterlijke zin), ze vinden doorgaans niet op het einde van de voorstelling plaats, maar krijgen een prominente, zo niet centrale plaats (of, door herhaling en heropflakking: een aantal plaatsen) in het stuk: sommige kluchten ‘lijken wel gecomponeerd om een vechtend echtpaar op de speelvloer te brengen’ (Kramer, 2009, p. 180).⁵⁸ Het contrast met de sotternieën wordt des te scherper, wanneer we hierbij overwegen dat de door de neventekst (*Hier vechten si*) droogjes aangegeven of door een laatste vers (*Buskenblaser: Ic sal u smiten op uwen tant*) gesuggereerde schermutselingen in de sotternieën niet alleen marginaal zijn in de zin dat er niets meer op volgt, maar toneelmatig functioneren als een geschikt procédé om alle personages samen op een ‘realistische’ én komische manier het podium te laten ontruimen.

Bij nader inzien lijken me dus de enkele ‘groteske’ motieven – of juist: motieven die in de latere kluchten een groteske uitwerking hebben gekregen – die Kramer in de sotternieën aanstipt, daar niet of nauwelijks grotesk te

⁵⁸ Dat de sotternieën eveneens vanuit een dergelijk oogpunt gecomponeerd en als het ware naar de finale knokpartij toe zouden geschreven zijn, lijkt me minder geloofwaardig. De humor van wat in de sotternieën tekstueel voorafgaat en die voor het ‘genre’ typisch is, is, althans in de lezing die ik hier heb voorgesteld, een komiek van ‘gealiënerde domheid’, niet van ‘slaande ruzie’ of zelfs maar ‘geruzie’.

functioneren. Maar het contrast tussen de twee ‘genres’ komt natuurlijk vooral daar aan het licht waar tegenover de kenmerken voor het groteske in de kluchten, in de sotternieën niets overeenkomstigs te melden is. Het geheel daarvan in aanmerking nemend (voor een handig overzicht: Kramer, 2009, p. 132-133), ontkomt men moeilijk aan de conclusie dat de sotternieën weinig of niets vertonen waardoor ze in grotesk opzicht voorlopers zouden zijn van het ‘groteske hoogtij’ dat de (juister: sommige) rederijerskluchten representeren (Kramer, 2009, p. 265). Op zich heeft dit niets opmerkelijks, laat staan dat het iets zou bewijzen over samenhang of discontinuïteit tussen de twee fenomenen. Ook heel wat rederijerskluchten vertonen de typische kenmerken van het groteske niet of nauwelijks. Wél relevant is de vaststelling voor de sotternieën in de mate dat ze de vraag naar een culturele en sociale achtergrond van waaruit men de sotternieën (en de abele spelen) zou kunnen begrijpen – men denke meer bepaald aan de mogelijke tegengestelde inzichten over adellijke dan wel burgerlijke ethiek – er niet eenvoudiger op maakt. Kramers interessante en voor de rederijers ongetwijfeld valabele interpretatie van het groteske als ‘omhoog migrerend cultuurgoed’ komt ons bij de sotternieën als verklaringsmodel niet ter hulp.

10. DRIE DAGHE HERE

Na *Lanseloet van Denemerken* en de erbij horende sotternie *Hexe* en voorafgaand aan *Winter ende somer* en *Rubben* staan in het handschrift-Van Hulthem twee teksten die samen mogelijk eveneens als één voorstelling waren geconcipieerd, namelijk *Drie daghe here* en *Truwanten*. De rubriek boven het eerste van de twee teksten kondigt op het eerste gezicht althans twee stukken tegelijk aan: *Ene sotte boerde ende ene goede sotternie* (Brinkman & Schenkel, 1999, p. 1174). Onder meer doordat het einde van het eerste en het begin van het tweede stuk door bladverlies zijn weggevallen, kan er echter twijfel rijzen over de vraag of deze rubriek werkelijk de *twee*, dan wel alleen het eerste van de navolgende stukken betreft. Een goede reden voor die twijfel is dat *Truwanten* eindigt met een door de duivel gesproken moraliserende epiloog; in geen enkele van de ‘overige’ sotternieën treft men een dergelijke afsluiting aan. Slaat *ende ene goede sotternie* dus wel op de tweede tekst? Of is de rubriek als geheel bedoeld als een ‘tautologische’ genre-aanduiding voor alleen *Drie daghe here*. Vergelijkbare omschrijvingen met nevensgeschikte substantieven komen ook elders in de rubrieken van het handschrift voor: zo bijvoorbeeld de aankondiging van *Gloriant* als *Een abel spel ende een edel*

dinc op f. 213r (zie voor de problematiek verder *Truwanten*, 1987, p. 84-85 en p. 101). Opvallend is alleszins dat de rubriek het bij *Drie daghe here* niet heeft over ‘ende ene sotternie (*daer*) navolghende’, zoals de formulering luidt bij de aankondiging van alle overige met een sotternie gekoppelde spelen, én dat *Drie daghe here* en *Truwanten* kennelijk ook onder twee afzonderlijke volgnummers (209 en 210) werden gekopieerd,⁵⁹ terwijl de onmiddellijk voorafgaande spelen met ‘hun’ sotternie telkens samen één enkel nummer vormen.⁶⁰ De toevoeging *ende ene goede sotternie* in de rubriek bij nummer 209 zou dus wel eens als een (poging tot) aanvullende genre-aanduiding bij *Drie daghe here* zelf moeten begrepen worden. Dat *Drie daghe here* voor de kopiist van het handschrift-Van Hulthem (of zijn voorganger) benevens een *sotte boerde* in tweede instantie mogelijk ook een *goede sotternie* was, heeft op zich niets verbazingwekkends. Met zijn ‘gewone lieden’ als personages en zijn huwelijksperikelen als thema leunt het stuk bij de overige in het voorafgaande kopieerwerk als *sotternie* omschreven komische stukken aan, met inbegrip van de ‘realistische’ naamgeving van de personages, de typische vloeken, dreigementen en verwensingen. Het begin past perfect binnen de strategie van de ‘real time reality show’ die we van de sotternieën kennen: een *messagier* wordt in zijn poging om de opvoering aan te kondigen onderbroken door het spel-interne personage van de *ghebuer*, gebuur die zich vervolgens eveneens tot het publiek richt met de mededeling dat er hoegenaamd niets meer opgevoerd zal worden en dat ze dus allen maar beter naar huis kunnen, tot hij zelf weer onderbroken wordt door Jan, het hoofdpersonage van de klucht, die bij *ghebuer* over zijn bazige vrouw zijn beklag komt doen. Ook de basisthematiek is die van de sotternieën, hier met heel wat meer ampleur, maar niettemin als één enkelvoudige intrige behandeld: afgezien van het feit dat Jan zijn duur betaalde ‘wapenstilstand’ door domme overmoed en arrogantie zelf in het gedrang brengt, was hij ook van bij de aanvang eigenlijk al *dom* door te geloven dat hij met een geschenk voor zijn vrouw van zijn huwelijksmiserie af zou zijn.

Maar er zijn bij vergelijking met de ‘eigenlijke’ sotternieën ook heel wat verschillen. Een aantal daarvan plaatsen *Drie daghe here* onmiskenbaar aan de zijde van de complexere latere rederijderskluchten: er is een proloog, met moraliserende voorbeschouwingen, de tekst is vrij lang en in een aantal, voor

⁵⁹ Het begin van *Truwanten* en de rubriek ontbreken weliswaar, maar dat hier het nummer 210 stond kan men afleiden uit het feit dat de navolgende tekst als 211 geteld werd.

⁶⁰ Dat is alleen niet het geval bij het veel vroeger in het handschrift getranscribeerde *Esmoreit*. Zie hierover onder meer Reynaert, 2014, p. 471 en de verwijzingen aldaar.

een deel op verschillende locaties simultaan verlopende scènes gearrangeerd (diverse personages krijgen daardoor achtereenvolgend ‘focus’), er wordt gegeten en gedronken, er worden meubilair en rekwisieten geïmpliceerd. Maar verder dan deze aspecten gaat de gelijkenis niet. Het transgressieve en exuberante in taal, in literaire en theatrale vormgeving, en de fascinatie met het lichamelijk of geestelijk groteske zijn hier grotendeels afwezig.

De afstand tot de eigenlijke sotternieën is overigens al even onmiskenbaar. De proloog vooral, waarin het navolgende wordt aangekondigd als een *exempel*, een aanschouwelijke waarschuwing, over de welbekende gemeenplaats dat men *met ghenen dinghen ... een quaet wijf kan ghedwinghen*, plaatst het stuk van meet af aan in een ander perspectief en een andere sfeer dan de zonder interpreterende commentaar afgeleverde sotternieën. Het *exempel* neemt dan ook de tijd en een ruime hoeveelheid verzen om de waarschuwing waar te maken: niet minder dan een 420-tal verzen, te vergelijken met de zowat 200 die een sotternie in doorsnee telt. Dit is dan ook geen ‘toegift’ bij een voorafgaand ernstig spel, maar een zelfstandig toneelstuk, dat op zich een voorstelling kon vormen of wellicht als eerste deel van een voorstelling kon functioneren. Het lijkt, gezien de volgordes in het handschrift, niet uitgesloten dat het bij (een) gelegenheid samen met het navolgende kortere stukje, het evenééns komische én expliciet moraliserende *Truwanten*, werd opgevoerd. Een enigszins onopvallend maar in dit verband mogelijk niet onbelangrijk detail: in tegenstelling tot de abele spelen (plus sotternieën), die ‘heren en vrouwen’ als toeoorders anticiperen, richten zowel *Drie daghe here* als het daarop volgende *Truwanten* zich uitsluitend tot *heren* als publiek.⁶¹

De ‘heren’, Jan en zijn gebuur, hebben het hier dan ook voor het zeggen: Jan is er met het schenken van een mooi kledingstuk in geslaagd van zijn bazige echtgenote drie dagen rust en heerschappij af te kopen. Hij maakt daar gretig gebruik van en zet zijn Bette dadelijk als een keukenslaafje en dienster aan het werk voor een maaltijd met allerlei lekkers, veel wijn en *compost* (taart?),⁶²

⁶¹ *Drie daghe here*, vs. 1; *Truwanten*, vs. 185. Het lijkt niet uit te sluiten dat de thema’s en de moralisaties van deze stukken een ander (wellicht inderdaad uitsluitend mannelijk) publiek voor ogen hadden dan de ‘hoofse’ abele spelen en de in ethisch opzicht relatief vrijblijvende daarbij aansluitende sotternieën.

⁶² *Compost* is volgens het MNW ‘iedere ingemaakte of ingelegde spijs’, in het bijzonder ‘confituren’ of een spijs daarmee bereid, vandaar ook ‘confiturentaart’; confiturentaart is ook wat Leendertz begreep (Leendertz, 1899-1907, p. 643.). Therese Decker vertaalde *compost* als ‘pastry’ (gebak) (Decker, 1997). *Compost* als ‘taart’ te begrijpen (van welke soort ook) lijkt me hier toch wel problematisch: de *compost* is *te dunne*, zegt Jan, de gebuur zit ermee *beslabbert toten oren*.

waartoe hij ook zijn buurman en diens vrouw uitnodigt. De list – indien daar überhaupt sprake van kan zijn⁶³ – gaat hier dus, opmerkelijk, ten koste van de vrouw, en lijkt nog te lukken ook, al kunnen we er van op aan dat in de ontbrekende laatste zeventien verzen Jan een flink coup de théâtre te wachten staat. Ondanks de gelijkenis in sfeer en thematiek zijn hier voldoende redenen om *Drie daghe here* een aparte plaats te geven *naast*, niet zonder meer tussen de in het voorafgaande besproken kortere stukken die als toegift en afsluiting bij de abele spelen aanleunen. Samen met *Truwanten* vormt het een extra illustratie van het brede theatrale vakmanschap dat abele spelen en sotternieën op zich al lieten vermoeden.

11. TOT BESLUIT

Als komisch toneel dat aan het komisch toneel van de rederijkers voorafgaat, zijn de sotternieën ontegensprekelijk ‘voorlopers’ van de rederijkerskluchten. Maar zijn ze ook in die zin voorlopers dat ze die latere kluchten als het ware ‘aankondigen’, zijn ze op een of andere manier de vroege manifestatie van wat de latere kluchten – maatschappelijk, ideologisch, of in welk opzicht ook – tot uitdrukking brengen? Het lijkt me, rekening houdend met al het voorafgaande, moeilijk om dit vol te houden. Inhoudelijk zijn de gelijkenissen geringer dan de al bij al weinigzeggende raakpunten in de uitbeelding van list en bedrog, huwelijksperikelen en groteske motieven op het eerste gezicht misschien kunnen doen vermoeden. Wat de vorm betreft, zijn er – afgezien van het ook internationaal gangbare ‘mnemonisch rijm’ – vooral aanzienlijke verschillen. In dit opzicht tekenen de sotternieën zich van de latere kluchten af als bijzonder ongecompliceerd toneel, dat zich gemakkelijk aan uiteenlopende opvoeringslocaties, met desnoods minimale scenische voorzieningen, en aan diverse publieksgroepen kon aanpassen. De verleiding is groot om hierin een bevestiging te zien van wat men zich de laatste tijd graag als achtergrond voorstelt bij de abele spelen, waarmee de sotternieën telkens per paar samen een opvoering vormden: een troep professionele toneelspelers, die zonder institutionele steun van stad of adel, hun inkomsten genereerden met vlot te ensceneren voorstellingen die ze op diverse plaatsen zelf organiseerden (Kramer, 2009, p. 17-18). In tegenstelling tot hun noodzakelijk multifunctioneel

⁶³ De buurvrouw vindt alvast van wel, wanneer ze Jans echtgenote verwijt dat ze zichzelf al te goedkoop ‘verkocht’ heeft: *Hine wijst hoe meester sijn van u / Sonder met desen scalcken vonde* (vs. 368-369).

inzetbaar, thematisch bij voorkeur ‘universeel’, uit praktische overwegingen formeel ‘arm’ theater, konden de rederijkers, in een heel andere context, zich bij de encenering van hun beperkter stedelijke thema’s heel wat meer vormelijke extravagaties veroorloven.⁶⁴ Het contrast is hierboven bij de bespreking van de teksten die zich voor directe vergelijking aandienden, duidelijk naar voren gekomen.

Bij die bespreking is overigens ook gebleken dat, alvast wat de motieven van de verjongingskuur, de ‘metamorfose’ via het kalfsvet en de problematische zwangerschap betreft, de analogie tussen sotternie of klucht enerzijds, en *farce* anderzijds merkwaardigerwijs telkens groter of duidelijker is dan tussen de beide ‘inheemse’ toneelvormen – dit terwijl de betreffende Franse teksten (én de *farce* als genre in het algemeen)⁶⁵ al evenzeer als de rederijkerskluchten van *recentere* datum zijn dan de sotternieën en als inspiratiebronnen ervoor dus niet in aanmerking komen. De paradox kan bovendien nog worden aangescherpt.

Er is eerder al op gewezen dat de zelfaanprijzing waarmee Gosen *Buskenblaser* opent een typisch voorbeeld is van een *homme à tout faire*-monoloog, een sjabloon dat in de Franse *farces* van de vijftiende en zestiende eeuw een aantal keren wordt aangetroffen, maar waarvan de vroegste voorbeelden tot de dertiende eeuw teruggaan (Van Dijk e.a., 1992, p. 166-167). De Franse onderzoeker Jean-Claude Aubailly, die de geschiedenis van dit soort opscheppersmonologen in historisch perspectief heeft bestudeerd, kwam tot de

⁶⁴ Afgezien van de verschillen wat polyvalente inzetbaarheid en materiële mogelijkheden betreft, lijkt het bovendien niet onmogelijk dat de rederijkers zich, zowel esthetisch als qua materie, bewust van die onafhankelijke toneelproducenten – ze heten in de bronnen *camerspeelders* – hebben willen afzetten, hetzij omdat ze hun repertoire en speelwijze ouderwets vonden (zo wellicht De Casteleins *Const van Rhetoriken*, strofe 61: De Castelein 1555, p. 21) of op de concurrentie vanuit professionele hoek weinig gesteld waren, zoals kan blijken uit de *Caerte* van 1496: zie hierover Coigneau, 2003, p. 222-223; Mareel, 2010, p. 89. Tegelijk geven deze plaatsen aan dat de rederijkers het verschijnsel ‘kamerspel’ kenden en dat het voor sommigen mogelijk een aantrekkelijk alternatief was. Met dank aan Dirk Coigneau, die mij op deze plaatsen wees. Voor verdere vindplaatsen die het voortleven van althans de termen *kamerspel*, *kamerspelen*, *kamerspeler* attesteren, zie het WNT onder die lemma’s. Een onderzoek naar de preciezere betekenis(sen) dringt zich hier evenwel op. Zo ook voor het kamerspel te Ieper in 1594, waarover Viaene, 1939. De talrijke vindplaatsen in Van Boheemen & Van der Heijden, 1999 lijken veeleer aan te geven dat in de Hollandse bronnen van de eerste helft van de 17e eeuw (maar ook al in het *Placaet* van 1559?) bij *camerspeelders* ook en in de eerste plaats aan rederijkers werd gedacht. De tekst van het *Placaet* aldaar, p. 13-14; verdere vindplaatsen passim, onder meer p. 22-23, 234-235, 251-254, 744-745. In het Zuiden, althans in Gent, lijkt veeleer de betekenis ‘komediant’ voort te leven: Schrickx, 1965, p. 47-52.

⁶⁵ Zie bv. Koopmans 2009, p. 434 e.v.

conclusie dat het ‘genre’ een duidelijke evolutie vertoont naar een steeds geprononceerder afbeelding van de spreker als niets meer dan een blaaskaak, die zichzelf door zijn eigen discours van meet af aan diskwalificeert. Waar Rutebeufs *Diz de l’Erberie* en zijn navolgers een kwakzalver ten tonele brengen wiens promotiepraatjes weliswaar overdreven, maar voor het gegeven personage psychologisch niet ongeloofwaardig zijn, ziet men pas in de latere farces charlatans opduiken die door inlassing van absurde, irrationele en openlijk onethische uitspraken een personage neerzetten dat meteen als incoherent, hol en lachwekkend moet overkomen. Wat meer is, binnen het corpus van die latere farces zelf – gaande van de laatvijftiende-eeuwse *Watelet* en *Aliborum* tot *Le varlet à louer* ca. 1575 – neemt Aubailly een beklemtoning van die tendentie tot mechanisering en zelf-diskwalificering waar, waarmee het publiek te kennen wordt gegeven dat het met een sowieso niet serieus te nemen hansworst te maken krijgt (Aubailly, 1973, p. 109-136; Aubailly, 1975, p. 77-83). De *homme à tout faire*-monoloog in *Buskenblaser* nu komt deze observatie op een eigenaardige manier falsifiëren. Het is immers duidelijk dat ook opschepper Gosens openingsmonoloog in *Buskenblaser* tot het meer gesofisticeerde genre behoort, waarin incoherenties, absurditeiten en openlijk toegegeven ondeugden (hij drinkt graag, is lui en wanbetaler) de zelf-diskwalificering beogen die Aubailly zich pas later in de Franse kluchten ziet affirmeren. Mogelijk is Aubailly’s observatie over de voortschrijdende ‘mechanisatie’ binnen de *farces* voorbarig: ze is op een beperkt aantal en bovendien ten dele van elkaar afhankelijke teksten gebaseerd. Maar dan nog zou het (ten minste driekwart eeuw oudere) geval *Buskenblaser* te denken geven. Impliceert de ‘complexe’ monoloog van Gosen in *Buskenblaser* dat ook de Franse literatuur deze geëvolueerde toepassing van de snoeversmonoloog wel al vroeger dan het einde van de vijftiende eeuw zal hebben gekend? Het lijkt immers – nog afgezien van de linguïstische complicatie – uitgesloten dat de relatief korte passage in de sotternie aan de oorsprong van een heel ‘genre’ van vrij uitvoerige Franse teksten zou hebben gelegen.

Plausibel is anderzijds wél dat de zelf-diskwalificerende monoloog én, algemener, de laatmiddeleeuwse klucht waarvan hij deel kon uitmaken, een product zou zijn van de hang naar realisme en karikaturisering die zich in de Lage Landen (met inbegrip van Noord-Frankrijk) omstreeks de eeuwwisseling van de veertiende naar de vijftiende eeuw ook in de miniatuur en de verdere plastische kunsten, in de ‘onhoofse’ liederen van het Gruuthuse-handschrift én in de geleerdere muziek- en liedkunst manifesteert (Reynaert, 1992, m.n. p. 169; Reynaert, 2015). Wat de literatuur betreft, een ‘ethisch’ realisme vooral: een

op het randje af cynisch beseft dat het huwelijk wel eens een hel kan zijn, dat de wereld geen paradijs is, dat bedriegers en afzetteren allerhande er op de loer liggen én je die loer ook zullen draaien als je dom genoeg bent om hun list en leugens niet te doorzien. Een boodschap van ‘wereldlijke wijsheid’, die in de oudheid al, én opnieuw in de middeleeuwen, ook in gemakkelijke narratieve vormen – vooral fabels en uitvoeriger dierenverhalen, in de middeleeuwen ook boerden en *fabliaux* – een ruim publiek wist aan te spreken. De mutatie naar het theater in de sotternieën omstreeks of voor het begin van de vijftiende eeuw, een hele tijd vóór de opkomst van farces en rederijerskluchten, blijft historisch, zo niet een curiosum, dan toch een enigma, waarvoor de voor de rederijkerij geldende verklaringen modellen nauwelijks soelaas lijken te kunnen bieden. Veel formele aspecten van de sotternieën, zoals ook van de abele spelen, wijzen daarentegen in de richting van een ‘arm’ en multifunctioneel, aan diverse plaatsen aanpasbaar theater, met voor diverse publieksgroepen geschikte toneelstukken, het soort theater dat we ons bij uitstek bij professionele toneelgroepen als de *camerspeelders* kunnen voorstellen. Maar hiermee wordt een deur geopend waarachter, afgezien van enkele geringe zekerheden en interessante hypothesen, grotendeels duisternis en braakland op exploratie liggen te wachten. Ook het – gelet op de chronologie – eigenaardige verband met de Franse *farce* roept vooralsnog vooral vragen op.

Literatuurlijst

- Angeli, G.** (1986). ‘Persuasion absurde et manque d’identité dans le théâtre comique de la fin du Moyen Âge’. In Di Stefano, G. & Bidler, R. (red.), *La langue, le texte, le jeu: perspectives sur le théâtre médiéval. Actes du colloque international Université McGill, Montréal 2-4 octobre 1986*. Montréal (*Le Moyen Français* 19, 1986), p. 1-17.
- Aubailly, J.-C.** (1973). *Le monologue, le dialogue et la sottie*. Lille: Université de Lille III.
- Aubailly, J.-C.** (1975). *Le théâtre médiéval profane et comique. La naissance d’un art*. Paris: Larousse.
- Beuken, W.H.** (ed.) (1978). *Die eerste bliscap van Maria en Die sevenste bliscap van onser vrouwen*. Culemborg/Noorduijn: Tjeenk Willink.
- Bolte, J. & Seelmann, W.** (1895). *Niederdeutsche Schauspiele älterer Zeit*. Norden/Leipzig: Diedr. Soltau’s Verlag.
- Brinkman, H. & Schenkel, J.** (ed.) (1999). *Het handschrift-Van Hulthem. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 15.589-623*. Hilversum: Verloren.
- De Castelein, M.** (1555). *De const van rhetoriken*, Gent: Jan Cauweel (facsimile editie: Oudenaarde 1986: Theater Pax Vobis). Elektronische editie op website <dbnl.org> [6 september 2015].

- Champion, P.** (1928). 'La farce du vieillard, de la femme et du peintre ou la fontaine de jouvence'. In *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*. Paris: Droz, p. 603-610.
- Coigneau, D.** (1980-1983). *Refreinen in het zotte bij de rederijkers*. 3 dln. Gent: KANTL.
- Coigneau, D.** (1991). [Boekbespreking van] 'W.N.M. Hüsken, *Noyt meerder vreucht. Compositie en structuur van het komische toneel in de Nederlanden voor de Renaissance*, Deventer, 1987.' *Spiegel der Letteren*, 33: 204-215.
- Coigneau, D.** (1994). 'Strofische vormen in het rederijkerstoneel.' In Ramakers, B.A.M. (red.), *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel*, Gent [= *Jaarboek De Fonteine*. Jaargang 1991-1992] p. 17-44.
- Coigneau, D.** (1996). '1 februari 1404. De Mechelse voetboogschutters schrijven een wedstrijd uit. Stedelijke toneelwedstrijden in de vijftiende en zestiende eeuw'. In Erenstein, R.L. e.a. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 30-35.
- Coigneau, D.** (2003). 'Van de *Bliscappen* tot Cammaert. Vier eeuwen toneelliteratuur in Brussel'. In Janssens, J. & Sleiderink, R. (red.), *De macht van het schone woord. Literatuur in Brussel van de 14de tot de 18de eeuw*. Leuven: Davidsfonds, p. 213-233.
- Coigneau, D.** (2008). 'Vrient, ghij moet eens singen. Het lied in de rederijkersklucht'. In Grijp, L.P. & Willaert, F., *De fiere nachtegaal. Het Nederlandse lied in de middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 191-204.
- Dabrowka, A.** (1989). 'Die Textüberlieferung der Abele Spelen und der Sotternien'. *Neerlandica Wratislaviensia*, 4: 7-46
- Decker, T.** (1997). 'Drie daghe here. Transcription and translation'. *Canadian Journal of Netherlandic Studies* 18/2: 19-31.
- Duinhoven, A.M.** (1992). 'Die sotternie van Lippijn'. In Van Dijk, Gerritsen e.a., p. 122-138.
- Duinhoven, A.M.** (1994). 'Boerenbedrog in *Die buskenblaser*'. *De Nieuwe Taalgids* 87: 195-203.
- Faivre, B.** (1993). *Répertoire des farces françaises des origines à Tabarin*. S.l.: Imprimerie Nationale.
- Godefroy, F.** (1880-1895). *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXème au XVème siècle*. Paris: F. Vieweg.
- Hemmes-Hoogstadt, A.C.** (2005). 'Sies mijn vlien, mijn jaghen'. *Over vorm en inhoud van een corpus Middelnederlandse spreukachtige hoofse lyriek: Lund, UB, Mh 55 en Brussel, KB, Ms. IV 209/11*. Hilversum: Verloren.
- Hoebeker M.** (ed.) (1979). *Het Spel van den V vroede ende van den V dwaenze Maegden*. Den Haag/Noorduijn: Martinus Nijhoff/Tjeenk Willink.
- Hummelen, W.M.H.** (1968). *Repertorium van het rederijkersdrama 1500-ca. 1620*, Assen: Van Gorcum & Comp./Dr. H.J. Prakke & H.M.G. Prakke.

- Hummelen, W.M.H.** (1996). 'Kamerspelers: professionele tegenspelers van de rederijkers', *Oud Holland* 110: 117-134.
- Hüsken, W.** (1987). *Noyt meerder vreucht. Compositie en structuur van het komische toneel in de Nederlanden voor de Renaissance*. Deventer: Sub Rosa.
- Jonckbloet, W.J.A.** (1889). *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*, dl. 2. Groningen: J.B. Wolters.
- Kalff, G.** (1907). *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*, dl. 2. Groningen: J.B. Wolters.
- Knight, A.E.** (1997). 'Magical Transformation: a Folk Motif in the Farce.' In Fletcher, A.J. & Hüsken, W. (red.), *Between Folk and Liturgy*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, p. 65-77.
- Knuvelde, G.P.M.** (1970). *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, dl. 1. 's-Hertogenbosch: L.C.G. Malmberg.
- Knuvelde, G.P.M.** (1971). *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, dl. 2, 's-Hertogenbosch: L.C.G. Malmberg.
- Komrij, G.** (1989). *De Abele spelen*, bewerkt door -, 's-Gravenhage: SDU uitgeverij.
- Koopmans, J.** (2009). 'Von der französischen Farce des Mittelalters zur Pariser Farce zwischen 1500 und 1520: Geschichte einiger Missverständnisse'. In Ridder, K. (red.), *Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, p. 431-445.
- Kramer, F.** (1993). 'De kwakzalver: Een element uit het register van de rederijkersklucht'. In Berndsen, F.A.H., Van Dijk, H. & De Vries, G.J. (red.), *Poëtica-onderzoek in de praktijk*, Groningen: Passage, p. 39-52.
- Kramer, F.** (2009). *Mooi vies, knap lelijk. Grotesk realisme in rederijkerskluchten*. Hilversum: Verloren.
- Kruyskamp, C.** (1946-1947). 'De spelen van de Roode lelie' (recensie van Meijling 1946). *Jaarboek De Fonteyne*. Jaargang 1946-1947: 27-34.
- Leendertz, P.** (1899-1907). *Middelnederlandsche dramatische poëzie*. 2 dln. Leiden: A.W. Sijthoff.
- Levy B.J.** (2005). 'Performing Fabliaux'. In Vitz, E.B., Freeman Regalado, N. & Lawrence, M. (red.). *Performing medieval narrative*, Cambridge: D.S. Brewer, p. 123-140.
- Lie, O.S.H.** (1990). 'Die Hexe in het perspectief van Middel nederlandse toverboeken'. *Madoc* 1990: 212-219.
- Mareel, S.** (2010). *Voor vorst en stad. Rederijkersliteratuur en vorstenfeest in Vlaanderen en Brabant (1432-1561)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Meijling, H.** (1946). *Esbatementen van de Rode Lelije te Brouwershaven*, Groningen: Drukkerij De Waal.
- Montaignon, A. de, e.a.** (1854). *Ancien Théâtre François*, dl. 1. Paris: P. Jannet.
- Morreall, J.** (2009). *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor*. Chichester: Wiley & Blackwell.
- Muller, J.W. & Scharpé L.** (ed.) (1920). *Cornelis Everaert. Spelen*. Leiden: Brill.

- Pikhaus, P.**, (1988-1989). *Het tafelspel bij de rederijkers*, 2 dln. Gent, KANTL.
- Pleij H.** (1975-1976). 'De sociale functie van humor en trivialiteit op het rederijkers-toneel'. *Spektator* 5: 108-127.
- Pleij, H.** (1976-1977). 'Hoe interpreteer je een middel nederlandse tekst?'. *Spektator* 6: 337-349.
- Pleij, H.** (1980-1981). 'Over de betekenis van middel nederlandse teksten'. *Spektator* 10: 297- 339.
- Pleij, H.** (1988). *De sneeuwpoppen van 1511. Literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd*. Amsterdam/Leuven: Meulenhoff/Kritak.
- Pleij, H.** (2001). 'Spectaculair kluchtwerk. De strijd om de broek als theater'. In Van Dijk, Ramakers e.a., p. 263-281, 377-382.
- Pleij, H.** (2007). *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1600*, Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Ramakers, B.** (2009). 'Inleiding'. In Ramakers, B. & Eykman, K. (ed.), *List en bedrog. Drie rederijderskluchten*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, p. 15-41.
- Reynaert, J.** (1992). 'Onhoofse liederen. Thematische genres en types in het Gruuthuseliedboek'. In Willaert, F., e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam: Prometheus, p. 154-169, 368-374.
- Reynaert, J.** (1997). '“Van minnen” (Hs.-Van Hulthem f. 231r^o-v^o): Lanseloets verdriet?'. *Spiegel der Letteren* 39: 1-12.
- Reynaert, J.** (2014). 'Tekst en opvoering van de abele spelen. Het kopieerwerk in het handschrift-Van Hulthem en de geïntendeerde voorstellingen'. *Spiegel der Letteren* 56: 453-475.
- Reynaert, J.** (2015). 'Een noordelijke vroegrenaissance? De “allegorische gedichten” en de historische artistieke context'. In Willaert, F., Koldewey, J. & Oosterman, J., *Het Gruuthusehandschrift. Literatuur, muziek, devotie rond 1400*. Gent, 2015, p. 189-206.
- Schenkel, J.** (1997). 'De achterdeur van Lippijn is een voordeur: tekst en toneelinrichting van een klucht'. *Spiegel der letteren* 39: 285-290.
- Schrickx, W.** (1965). 'Nederlandse en andere acteurs te Gent en elders in de XVIIde eeuw'. *Studia Germanica Gandensia* 7: 25-53.
- Te Winkel, J.** (1922). *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde van Middeleeuwen en Rederijkerstijd*, dl. 2. Haarlem: De Erven F. Bohn.
- Tersteeg, J.** (2000). 'The Brouwershaven Chamber of Rhetoric *De Roode Lelie* and the *Esbatement van vijf personagien ghenamt Jan Goemoete*'. In Lascombes, A. & Higgins, S., *European Medieval Drama 4. Selected proceedings from the European medieval drama festival and conference, Camerino, August 1999*. Turnhout: Brepols, p. 127-140.
- Tissier, A.** (ed.) (1995). *Recueil de farces (1450-1550)*, dl. 9. Genève: Librairie Droz.
- Tissier, A.** (ed.) (1997). *Recueil de farces (1450-1550)*, dl. 11. Genève: Librairie Droz.
- Traver, H.** (1951). 'Religious implications in the *Abele-Spelen* of the Hulthem Manuscript'. *Germanic Review* 26, 34-49.

- Trojel, E.** (1964). *Andreae Capellani regii Francorum De amore libri tres*. München: Eidos Verlag.
- Truwanten** (1987). *Truwanten. Een toneeltekst uit het handschrift-Van Hulthem*, uitgegeven en toegelicht door een werkgroep van Brusselse en Utrechtse neerlandici. Utrecht: HES Uitgevers.
- Van Boheemen, F.C. & Van der Heijden, Th.C.J.** (1999). *Retoricaal memoriaal. Bronnen voor de geschiedenis van de Hollandse rederijderskamers van de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw*. Delft: Eburon Uitgeverij.
- Van den Bergh, H.** (1972). *Konstanten in de komedie. Een onderzoek naar komische werking en ervaring*. Amsterdam/Antwerpen: Moussault.
- Van de Venne, H.** (2001). *Cornelius Schonaeus Goudanus (1540-1611). Leven en werk van de Christelijke Terentius*. Voorthuizen: Florivallis.
- Van Dijk, H.** (1985). 'The structure of the "Sotternieën" in the Hulthem Manuscript'. In Braet, H., Nowé, J. & Tournoy, G. (red.), *The theatre in the middle ages*. Leuven: Leuven University Press, p. 238-250.
- Van Dijk, H., Gerritsen, W.P., Lie, O.S.H, Van der Poel, D.E.** (red.)(1992). *Klein kapitaal uit het handschrift-Van Hulthem*. Hilversum: Verloren.
- Van Dijk, H., Kramer, F. & Tersteeg, J.** (1992). 'Die buskenblaser'. In Van Dijk, H., Gerritsen, W.P., e.a. (1992), p. 164-179.
- Van Engeldorp Gastelaars, W.** (1983). *Ik sal u smiten op uwen tant. Geweld tussen man en vrouw in laatmiddeleeuwse kluchten*. Amsterdam (Doctoraalscriptie Historische Letterkunde, Universiteit van Amsterdam).
- Van Gijsen, A.** (1994). 'De tussenspelen uit de twee *Handels der Amo(u)reushey*'. *Jaarboek De Fontaine*. Jaargang 1991-1992, 59-86.
- Van Meurs, F.** (1988). 'De abele spelen en de navolgende sotternieën als thematisch tweeluik'. *Literatuur* 5, 149-156.
- Van Mierlo, J.** (1940). *De Middelnederlandsche letterkunde van omstreeks 1300 tot de renaissance*. Antwerpen/Brussel: Standaard Boekhandel/'s-Hertogenbosch: Teuling's Uitgevers-mij. (Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden, dl. 2)
- Van Oostrom, F.** (2013). *Wereld in woorden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1300-1400*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Van Reeth, G.** (2007). 'Het flesschelkijn van lollaert. Komisch taalgebruik in Die Buskenblazer'. *Madoc* 2007, 2-8.
- Van Rijnbach, A.A.** (1926). *De kluchten van Gerbrand Adiaensz. Bredero*. Amsterdam: H.J. Paris.
- V[iaene], A.** (1939). 'Een kamerspel te Ieper in 1594'. *Biekorf* 45, 138-139.
- V[iaene], A.** (1974). 'Kleine verscheidenheden'. *Biekorf* 75, 186-190.
- Vromans, J.** (1992). 'Die hexe'. In Van Dijk, H., Gerritsen, W.P. e.a. 1992, p. 180-189.
- Waterschoot, W.** (ed.) (1979). *Het esbatement van den appelboom*. Den Haag/Noorduijn: Martinus Nijhoff.
- Worp, J.A.** (1903-1907). *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*. Groningen: Wolters.