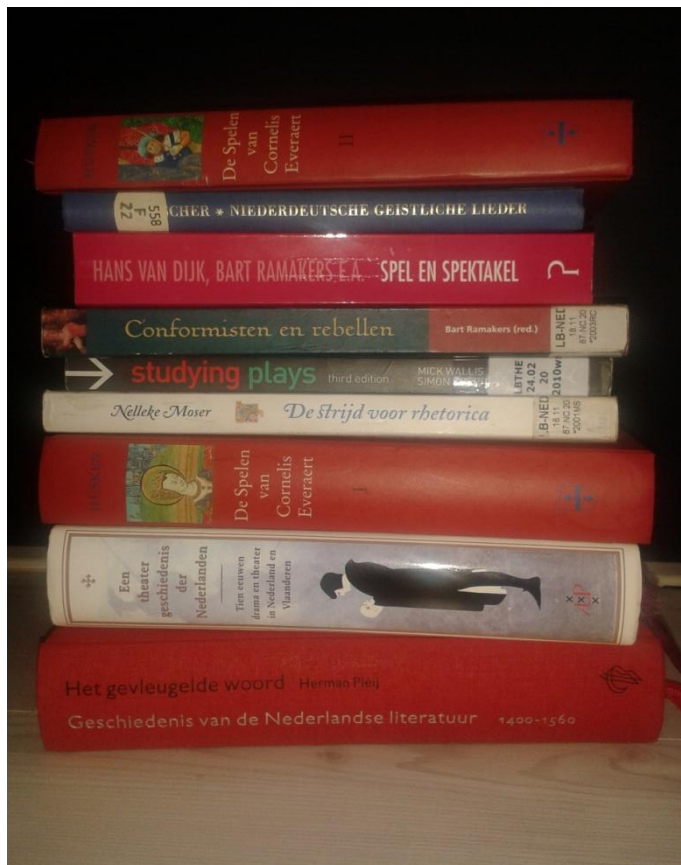


Nederlandse taal & cultuur

## Bachelor eindwerkstuk

---

### Liederen in de spelen van Cornelis Everaert



Henriëtte Abbema

Studentnummer 3716236

Begeleidend docent: Dr. D.E van der Poel

november 2014

## Samenvatting

Cornelis Everaert (ca. 1480-1556) was een actieve rederijker in Brugge. Van hem is een autograaf bewaard gebleven met 35 toneelstukken. Rederijkerstoneel werd over het algemeen verlevendigd met verzen zoals rondelen en refreinen, maar ook met muziek en zang. Everaert gebruikte liedjes in vijf van zijn toneelwerken, namelijk in: *Van Groot Labuer en Sober Wasdom*, *Tspel van Maria ghecompareirt by de Claerbeyt*, *Tspil van Joncheyt ende Redene*, *Tspil van den Berch* en *Tspil van der nichte*. De vraag is welke werking deze liedjes gehad zouden kunnen hebben in het geheel van het toneelstuk.

Elke tekst van een toneelwerk is eigenlijk incompleet. Wat we lezen is slechts de door de personages uitgesproken tekst en wat summiere toneelaanwijzingen. Om toch een beeld te kunnen vormen van de werking van het liedje in het spel worden de vijf spelen geanalyseerd door middel van een interpretatie van het spel op basis van de geschreven tekst met de daarin aanwezige, gesuggereerde en geïmpliceerde toneelaanwijzingen.

Elk liedje wordt daarnaast onderzocht met behulp van de Nederlandse Liederenbank om vast te stellen of Everaert gebruik maakte van bestaande liedjes of melodieën, die dan op hun beurt weer geanalyseerd worden om te zien of er sprake kunnen zijn geweest van intertekstualiteit, zowel op het niveau van de tekst als op het niveau van de melodie.

Dit onderzoek naar de liederen van Cornelis Everaert laat zien dat de liedjes in alle gevallen een aandeel hebben in de aantrekkelijkheid van de opvoering. Liedjes vormen het hoogtepunt of worden gebruikt om de aandacht van het publiek te trekken aan het begin van het spel. Everaert combineert daarvoor het zingen van een lied ook met creatieve technieken als het zingend opkomen en opkomen uit het publiek. Daarnaast spelen de liedjes in vier van de vijf gevallen een belangrijke rol in de karaktersketching van het zingende personage en in twee gevallen geven de liedjes het thema van het spel weer. De liedjes zijn verder niet in de Liederenbank aangetroffen. Everaert schreef de teksten zelf. Voor de melodie gaf hij bij drie liedjes aan dat er een bestaande melodie moest worden gebruikt. In twee gevallen werd een mogelijk effect van de bekendheid van de melodie gevonden, waarbij de inhoud van het oorspronkelijke lied een rol zou kunnen hebben gespeeld in de receptie.

## Inhoud

Samenvatting	2
Voorwoord	5
1 Inleiding	6
1.1 De editie	6
1.2 De Nederlandse Liederenbank	7
1.3 Liederen op het toneel	7
1.4 ‘Pausa’ en muziek	8
1.5 Everaert en liederen op het toneel	8
2 Afbakening en methode	10
2.1 Afbakening	10
2.2 Methode	11
2.2.1 Interpretatie	11
2.2.2 Nederlandse Liederenbank	11
3 Analyse	13
3.1 <i>Van Groot Labuer en Sober Wasdom</i>	13
3.1.1 Personages en verhaal	13
3.1.2 Wat gebeurt er?	14
3.1.3 Het lied van <i>Groot Labuer en Sober Wasdom</i>	17
3.2 <i>Tspel van Maria ghecompareirt by de Claerheyd</i>	19
3.2.1 Personages en verhaal	19
3.2.2 Wat gebeurt er?	20
3.2.3 Het lied van <i>Ymagineirlic Gheest</i>	21
3.3 <i>Tspil van Joncheyt ende Redene</i>	22
3.3.1 Personages en verhaal	22
3.3.2 Wat gebeurt er?	23
3.3.3 Het lied van <i>Joncheyt</i>	25

3.4	<i>Tspil van den Berch</i>	26
3.4.1	Personages en verhaal	26
3.4.2	Wat gebeurt er?	27
3.4.3	Het lied van <i>Duechdelic Voortstel</i>	28
3.5	<i>Tspil van der Nichte</i>	29
3.5.1	Personages en verhaal	29
3.5.2	Wat gebeurt er?	30
3.5.3	De liedjes van <i>Den Man</i> en <i>tWjyf</i>	32
4	Conclusie	34
	Gebruikte Literatuur	36

## Voorwoord

Na een cursus over de stand van zaken rond de digitalisering in het letterkundig onderzoek en een cursus over Middelnederlandse podiumkunsten leek het me interessant een en ander te combineren voor het Bachelor eindwerkstuk. Dat werd een onderzoek naar de liederen in de spelen van Cornelis Everaert toen na een vluchtige oriëntatie in de Nederlandse Liederenbank bleek dat Everaert ook liedjes in zijn toneelwerken had verwerkt. Zo kon ik literaire analyse combineren met een digitaal hulpmiddel. Met de Nederlandse Liederenbank was het mogelijk op een relatief eenvoudige wijze onderzoek te doen naar de liedjes. Onderzoek waar vroeger veel en tijdrovend opzoekwerk in vele boeken en misschien wel verschillende bibliotheken voor nodig zou zijn geweest. Reizen en bladeren is natuurlijk ook leuk, maar daar was ik niet aan begonnen in het kader van mijn Bachelor eindwerkstuk.

Tot slot een woord van dank voor mijn zussen Janneke en Ellis die mij met hun steun en bijstand door een moeilijke tijd hebben gesleept die vervelend genoeg samenviel met de periode die ik had gekozen voor het maken van dit werkstuk.

Henriëtte Abbema

november 2014

## 1 Inleiding

Hoe een mooie editie van de toneelwerken van Cornelis Everaert wordt gecombineerd met kennis over opvoeringspraktijken van het Middelnederlandse toneel en de Nederlandse Liederenbank wordt in de volgende paragrafen toegelicht.

### 1.1 De editie

Na 85 jaar<sup>1</sup> verscheen in 2005 een nieuwe editie van de toneelwerken van Cornelis Everaert (Brugge, ca 1480-1556) van de hand van W.N.M. Hüsken: *De Spelen van Cornelis Everaert*. Everaert was een actieve rederijker, lid van twee rederijderskamers in Brugge: De Drie Santinnen en De Heilige Geest. De editie bevat de 35 spelen uit het overgeleverde handschrift van Everaert (Koninklijke Bibliotheek Brussel, sign. Hs 19036). Het is volgens Hüsken ‘in aantal de omvangrijkste Europese toneelcollectie uit de late Middeleeuwen’ (p.7). De editie van Hüsken werd zowel geprezen als bekritiseerd om de uitgebreide annotaties met betrekking tot woordverklaring. De commissie van voordracht voor de Kruyskamp-prijs 2006 was hierover bijvoorbeeld vol lof (Balk-Smit Duyzentkunst, Mathijssen-Verkooijen & Pleij 2007, p.137). Van Herk (2005) en Van Dijk (2006, p.47) waren kritisch vanwege de uitgebreidheid van de woordverklaringen waarbij Hüsken de keuze voor de betekenis overlaat aan de lezer. Hüsken kreeg ook kritiek vanwege zijn keuze voor de voornamelijk cultuurhistorische benadering. Moser (2005) stelt dat daarmee de literaire waarde van de toneelwerken van Cornelis Everaert wat ondergesneeuwd raakt (p.187). De algemene inleiding bevat veel cultuurhistorische informatie die in de inleidingen op elk spel vaak nog wordt uitgebreid. Daarentegen besteedt Hüsken in de algemene inleiding weinig aandacht aan interpretatie en conclusies met betrekking tot literaire aspecten die in de inleidingen tot de vijfendertig spelen aan bod komen. Moser ziet het verder als een gemiste kans dat deze editie niet digitaal verschenen is, terwijl Hüsken zelf zo vol lof is over de door hem gebruikte technologische hulpmiddelen. Een digitale versie zou het materiaal ontsluiten voor toekomstige onderzoekers (p.186). Misschien is dit de reden dat er sinds het verschijnen van Hüsken's editie van *De Spelen van Cornelis Everaert* nog maar weinig vervolgonderzoek is geweest.

---

<sup>1</sup> J.W. Muller & L. Scharpé (eds.)(1920). *Spelen van Cornelis Everaert*.

## 1.2 De Nederlandse Liederenbank

Wel digitaal is de op 22 juni 2007 geopende Nederlandse Liederenbank, voor iedereen toegankelijk via een website.<sup>2</sup> In de Nederlandse Liederenbank zijn inmiddels bijna 170.000 Nederlandse liederen ontsloten, van de middeleeuwen tot de twintigste eeuw. Het gaat om allerlei liederen zoals liefdesliederen, spotliederen, geuzenliederen, religieuze liederen, volksliederen, kinderliederen, sinterklaas- en kerstliedjes. Op de website worden de herkomstbronnen van de liederen aangegeven. Dit kunnen bijvoorbeeld liedboeken, liedbladen, liedschriften en veldwerkopnamen zijn.<sup>3</sup> De database biedt mogelijkheden om verbanden te leggen, bijvoorbeeld liederen met dezelfde tekst, uit dezelfde bron, met dezelfde melodie of dezelfde strofeverdeling. Op die manier wordt het misschien mogelijk dichter bij de oorsprong van bepaalde liedjes te komen of verwantschap aan te tonen tussen liederen op veelgebruikte melodieën. De Liederenbank kan ook gebruikt worden om een bepaald te onderzoeken corpus samen te stellen zoals bijvoorbeeld toneellieder van Cornelis Everaert.

## 1.3 Liederen op het toneel

Het rederijkerstoneel was alles behalve saai, er was spektakel en ‘geen voorstelling zonder muziek’ zoals Pleij (2007, p.444) stelt als hij het heeft over de opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel. Men trok de aandacht door bijvoorbeeld muziek en zang, niet alleen instrumentaal of alleen bij de opening of de hoogtepunten, maar op gepaste momenten werden er ook liederen aangeheven door de personages (Pleij 2003, p.30). Liederen zorgden voor ‘een gevarieerd en dynamisch gebeuren’ op het toneel (Coigneau 1992, p.260). Muzikaliteit was erg belangrijk bij de rederijkers: dichtkunst en muziek werden namelijk als verwant beschouwd. Zo verwant, dat men over dichtkunst sprak in muzikale termen zoals ‘harmonie’ en ‘accoord’ (Moser 2001b, p.112). Er was muziek, met of zonder lied, voor en na de voorstelling, tijdens onderbrekingen zoals tijdens een ‘pauza’ en ter accentuering van emotionele hoogtepunten. Volgens Pleij (2007, p.444) zorgden de regelmatig voorkomende liederen en aanbevelingen om tekstgedeeltes te zingen, naast de refreinen en rondelen in het rederijkerstoneel voor voorstellingen die een musical benaderden. Aan de tekst is niet altijd te zien welke delen van de tekst gezongen werden,

---

<sup>2</sup> <http://www.liederenbank.nl>.

<sup>3</sup> <http://www.liederenbank.nl>, de pagina ‘over’.

want in de meeste teksten zijn de aanwijzingen omtrent het zingen achterwege gelaten. Daarnaast zien de liedregels er weinig anders uit dan de andere regels (Pleij 2003, p.30).

#### 1.4 'Pausa' en muziek

In de hierna geanalyseerde spelen is een aantal keer sprake van 'pauza' en 'pauza cleene'. Slechts in één van de vijf spelen is geen enkele onderbreking aangegeven in de tekst. De 'pauza' is echt een onderdeel van het spel en, volgens Hummelen (2001, p.135), vooral een 'signaal dat het spel dóórgaat, al wordt er niet gesproken.' Dat signaal moet volgens Hummelen hoorbaar zijn en een tijdje duren. Muziek is dan enige is dat aan de eisen van dat signaal voldoet en bovendien past in een middeleeuws spel. Hummelen analyseerde de termen 'pause' en 'selete' in de middeleeuwse *Bliscapen van Maria*. Het afwisselend noemen van 'pause', 'selete' en 'sanc of spel' en daarbij de aanwijzingen dat 'silete' in het Duitse geestelijke toneel van de veertiende tot de zestiende eeuw stond voor zang, doet hem concluderen dat 'pause' instrumentale muziek moet zijn (p.136). Een tweede aanwijzing voor muziek bij de opvoeringen vond hij in bewaard gebleven rekeningen waaruit bleek dat er muzikanten werden ingehuurd voor de opvoering van de *Bliscapen* zonder dat daarin sprake is van muziek (p.142). In de hiernavolgende analyse zal worden gekeken of Everaert 'pauza' ook gebruikte als signaal dat het spel doorgaat en wat er mogelijk gebeurde tijdens die onderbrekingen.

#### 1.5 Everaert en liederen op het toneel

In zijn editie heeft Hüsken elk spel voorzien van een korte inleiding. Hierin worden steeds de achtergronden, inhoud, vormkenmerken en mogelijke plaats en datum van opvoering van het spel besproken. Hüsken gaat niet in op het gebruik van toneelliedjes door Everaert. Onder het kopje 'vormkenmerken' wordt een aantal liedjes wel genoemd, maar over de mogelijke werking van de liedjes voor de opvoering, of over de inhoud van de liedjes laat hij zich niet uit. De personages kunnen bijvoorbeeld een lied zingen dat bij hun karakter past of een lied dat het overbrengen van de boodschap versterkt. Als het rederijkerstoneel een muzikaal spektakel was, dan is het de vraag hoe de liedjes in Everaerts stukken daaraan hebben bijgedragen. Everaert zou bestaande melodieën gebruikt kunnen hebben om een eigen tekst op te schrijven of hij zou de werkwijze voor de fabricage van liederen hebben kunnen volgen van Matthijs De Castelein, later vastgelegd in de *Const van rhetoriken* (1548). De Castelein adviseerde om eerst een strofe te schrijven, er dan een



melodie bij te maken en vervolgens de volgende strofen op diezelfde melodie te dichten. De meeste rederijkers gebruikten deze techniek niet, zij namen een bestaande melodie en schreven daar een eigen tekst op, het zogenaamde contrafact (Coigneau 1992, p.256-7). Als Everaert ook dichtte op bekende melodieën, dan is het mogelijk van belang te kijken voor welke liederen die melodieën nog meer werden gebruikt en of er verband gevonden kan worden met het toneelstuk dat Everaert schreef.

Bovenstaande mondt uit in de volgende vragen:

Welk doel kan Everaert beoogd hebben met het gebruik van liedjes in zijn toneelwerken?

- Beoogde hij de aantrekkelijkheid van de opvoering te verhogen?
- Gebruikte hij liedjes ter karaktertekening van de personages of voor het overbrengen van de boodschap?
- Gebruikte hij bestaande liedjes of melodieën en in hoeverre zou daarbij sprake kunnen zijn geweest van intertekstualiteit, zowel op het niveau van de tekst als op het niveau van de melodie?

In het volgende hoofdstuk wordt afgebakend welke liederen van Everaert zullen worden onderzocht en welke werkwijze daarbij is gehanteerd. Hoofdstuk drie bevat de analyses van de verschillende spelen met het lied daarin. Hoofdstuk vier besluit met de conclusies.

## 2 Afbakening en methode

### 2.1 Afbakening

Het is niet altijd duidelijk dat een korte rijmende tekst een lied is. In het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* (De Bruin, Oosterman & Strijbosch 2001)<sup>4</sup> wordt het genre lied gedefinieerd als de combinatie van strofische tekst en melodie. Maar omdat de oude liedteksten meestal zonder muzieknotatie voorkomen hanteert het *Repertorium* nog een aantal kenmerken waaraan een lied te herkennen is. Vaak is het een combinatie van kenmerken die een tekst herkenbaar maken als lied. Naast (1) muzieknotatie, is er (2) een wijsaanduiding, (3) de aanduiding van een tekst als lied in een titel of opschrift, (4) de aanduiding in de tekst zelf dat het om een lied gaat, naast eventuele aanwijzingen in de neventekst en (5) vormkenmerken zoals bijvoorbeeld een refrein of een afwisseling van lange en korte versregels. Andere aanwijzingen kunnen gevonden worden in (6) parallele overlevering in een andere bron, (7) het bestaan van een contrafact-relatie met een ander lied of (8) overlevering in een liedverzameling.<sup>5</sup>

De Nederlandse Liederenbank heb ik gebruikt voor het identificeren van toneelliederen in het werk van Everaert.<sup>6</sup> Negen treffers waren het resultaat, het gaat hierbij om beschrijvingen van acht verschillende toneelliederen. In het handschrift van Cornelis Everaert is geen muzieknotatie bij deze acht liederen, maar hij heeft in zes gevallen in het stuk aangegeven dat er moet worden gezongen, in de personagetekst of in de neventekst of allebei. In drie van deze zes gevallen is daarbij een wijsaanduiding genoemd. De twee toneelliederen zonder zanginstructies zijn prologen. De aanwijzingen dat we hier met een lied te maken hebben zijn niet sterk, want het is geen combinatie van enkele van bovengenoemde factoren, er is alleen sprake van (5) vormkenmerken. Het *Repertorium* geeft aan deze twee liederen de toevoeging 'Lied?', dat wil zeggen dat er wordt getwijfeld aan het liedkarakter ervan.<sup>7</sup> In deze analyse worden deze twee liederen buiten beschouwing gelaten omdat Everaert hier niet heeft aangegeven dat er gezongen moest worden en omdat het niet duidelijk is wie, dat wil zeggen welk personage, deze tekst sprak of zong.

De zes toneelliederen, waarvan op basis van de overgeleverde tekst duidelijk is dat ze moeten worden gezongen, zijn verdeeld over vijf verschillende spelen. De eerste vier van deze spelen zijn zinnespelen of allegorieën en de laatste is een klucht over onenigheid

<sup>4</sup> Alleen geraadpleegd via <http://www.liederenbank.nl>.

<sup>5</sup> [http://www.liederenbank.nl/NLBproject\\_deelpagina.php?zoek=131](http://www.liederenbank.nl/NLBproject_deelpagina.php?zoek=131).

<sup>6</sup> Door middel van de zoekterm 'everaert'.

<sup>7</sup> [http://www.liederenbank.nl/NLBproject\\_deelpagina.php?zoek=131](http://www.liederenbank.nl/NLBproject_deelpagina.php?zoek=131).

in huiselijke sfeer. De allegorische spelen zijn: *Van Groot Labuer en Sober Wasdom*, *Tspel van Maria gbecompareirt by de Claerheyd*, *Tspil van Joncheyt ende Redene* en *Tspil van den Berch*. De klucht is getiteld: *Tspil van der nichte*. Het spel *Van Groot Labuer en Sober Wasdom* lijkt het meest gelaagd te zijn, daarom wordt daar wat dieper op ingegaan.

## 2.2 Methode

In dit onderzoek zijn twee methoden gebruikt, ten eerste een interpretatie van de geschreven en de ongeschreven delen van het toneelwerk en werking van het lied daarin. Vervolgens werd met behulp van de Nederlandse Liederenbank onderzocht in hoeverre Everaert gebruik maakte van bestaande liedjes of melodieën.

### 2.2.1 Interpretatie

Elke tekst van een toneelwerk is eigenlijk incompleet. Wat we lezen is immers slechts de door de personages uitgesproken tekst en de toneelaanwijzingen. Het spel wordt pas in de uitvoering compleet wanneer het door een publiek wordt gezien. De uiteindelijke betekenis komt ook pas in de uitvoering met het publiek tot stand (Wallis & Shepherd 2010, p.5). Tot ver in de negentiende eeuw waren expliciete toneelaanwijzingen vrij ongebruikelijk, de aanwijzingen waren voornamelijk in de dialoog te vinden of waren typisch voor een bepaald karakter (p.12-13).

In dit onderzoek zal per spel op basis van interpretatie van de feitelijke, gesuggereerde en mogelijke ensceneringsgegevens een beeld worden geschetst van hoe het er in het spel aan toe kan zijn gegaan (Pleij 2003, p.31). Er zal worden bekeken welke functie het lied in het spel zou kunnen hebben gehad: verhoging van de aantrekkelijkheid, een bijdrage aan de karaktertekening van het zingende personage of een bijdrage aan het overbrengen van de boodschap.

### 2.2.2 Nederlandse Liederenbank

Daarnaast zal de Nederlandse Liederenbank worden gebruikt om te onderzoeken of Everaert een bestaand lied of een bestaande melodie gebruikte, hierbij zullen de functionaliteiten ‘alle liederen met deze tekst’, ‘alle liederen op deze melodie’ of ‘alle liederen met deze vorm’<sup>8</sup> worden gebruikt. Om te zien of er sprake zou kunnen zijn van intertekstualiteit, zowel op het niveau van de tekst als op het niveau van de melodie, kunnen niet alle resultaten uit deze zoekacties worden gebruikt, alleen de resultaten die op

---

<sup>8</sup> Vergelijking van de strofevorm met de andere liederen in de database.

basis van datering en vindplaats met enige waarschijnlijkheid bij Everaert en zijn publiek bekend kunnen worden verondersteld zullen hiervoor worden gebruikt.

### 3 Analyse

De liederen van Cornelis Everaert kunnen alleen worden geanalyseerd in de context van het spel waarin het wordt gezongen. Daarom worden de vijf spelen apart geanalyseerd volgens een vast stramien. Een korte omschrijving van het spel wordt gevolgd door paragraaf over de personages en het verhaal. Dan volgt een paragraaf met de interpretatie van het hele spel en de plaats van het lied daarin. Tot slot wordt in de paragraaf over het lied getracht antwoord te geven op de vragen over de beoogde werking van het lied in het spel.

#### 3.1 *Van Groot Labuer en Sober Wasdom* (Hüsken 2005, p.526-560)

Dit is volgens Hüsken een wagenspel (p.81, noot 29) dat op 24 april 1530, de eerste zondag na Pasen, werd opgevoerd in Brugge. Het is in enkele dagen geschreven nadat de opvoering van het speciaal voor deze gelegenheid geschreven spel van *dOngheylke Munte* werd verboden. Everaert uitte in dat spel kritiek op de burgers en lagere geestelijkheid die de welvaart voor zichzelf houden en deze niet willen delen met de werkmans en kleine middenstander (p.494).

##### 3.1.1 Personages en verhaal

*Groot Labuer* (Moeizame Arbeid)<sup>9</sup> en *Sober Wasdom* (Geringe Voorspoed)<sup>10</sup> zijn beiden verliefd op *Couwer Handelynghe* (Welvarende Handel),<sup>11</sup> die verborgen gehouden wordt door haar ouders *Ghaerpennync* (Duitenteller)<sup>12</sup> en *Splyttemytte* (Centenkliever),<sup>13</sup> behoudzuchtige vrekken die wat ze hebben in deze moeilijke tijden voor zichzelf willen houden. *Groot Labuer* en *Sober Wasdom* vragen zich af hoe ze *Couwer Handelynghe* kunnen veroveren en staan te klagen over de zware economische tijden. *Den Tyt van Nu*<sup>14</sup> verschijnt. Hij trekt zich niets aan van hun klachten, want er is volgens hem altijd wat. Ze moeten het gewoon anders aanpakken. Daartoe geeft hij de heren twee instrumenten, *Loos Aket* (Slinkse streken)<sup>15</sup> en *Scalc Vondeken* (Bedrieglijke Vondst).<sup>16</sup> Hiermee kunnen ze proberen *Couwer Handelynghe* te veroveren. Ze gaan naar haar huis om een serenade te

<sup>9</sup> Verbeelding van de ambachtshui (Hüsken 2005, p.527).

<sup>10</sup> Verbeelding van de kleine ambulante kooplui (Hüsken 2005, p.527).

<sup>11</sup> Hüsken 2005, p.527. Ook Overvloedig Vertier: verbeelding van de welvaart, door de rijken voor zich gehouden (Muller & Scharpé 1920, p.606).

<sup>12</sup> Hüsken 2005, p.528. Verbeelding van de behoudzuchtige rijke kapitalisten (Muller & Scharpé 1920, p.606).

<sup>13</sup> Hüsken 2005, p.528. Verbeelding van de behoudzuchtige rijke kapitalisten (Muller & Scharpé 1920, p.606).

<sup>14</sup> Verbeelding van de benarde oorlogstijd (Muller & Scharpé 1920, p.606).

<sup>15</sup> Hüsken 2005, p.528.

<sup>16</sup> Hüsken 2005, p.528.

brengen. De hond *Weergheluc* (Die het geluk afweert)<sup>17</sup> gaat mee. De mannen kunnen echter niet overweg met de instrumenten. Daarom besluiten ze een lied te zingen en planten daarbij de meitak *Hope van Troost* voor haar huis. Dat wordt door de ouders niet op prijs gesteld: *Couwer Handelynghe* is voor de mannen onbereikbaar, want ze is niet met werken te veroveren. Als troost overhandigen de ouders de mannen letters, de L voor ‘lyden’ en de P voor ‘patience’. Daarmee zijn de heren dan weer niet blij. *Beleedt van Wysheden*<sup>18</sup> brengt hen op andere gedachten en stelt dat ze er goed aan zouden doen de hoop op God te stellen voor hun troost, dat ze geduld moeten hebben en bovendien: wat heb je aan rijkdom in het zicht van de eeuwigheid?

### 3.1.2 Wat gebeurt er?

Een wagenspel wordt buiten opgevoerd in de openbare ruimte. Het publiek moet worden aangetrokken en vastgehouden. Na een proloog opent het spel met twee personages die elkaar op straat ontmoeten (vs. 29). Ze zijn herkenbaar uitgedost, *Groot Labuer* als ambachtsman, een timmerman met een zaag op de schouder (vs.29c)<sup>19</sup> en *Sober Wasdom* als een marskramer met een mars met zwavelstokken (vs. 29c). Ze openen met een levendig rondeel in halve verzen waarna besproken wordt wat hen zoal bezighoudt, namelijk het verliefd zijn op *Couwer Handelynghe* en de zware economische tijden. Er komt een nieuw personage op. *Den Tyt van Nu*, de verbeelding van die zware tijden, is uitgedost als een krijgsman. Hij kijkt nors en spreekt bits (vs. 148c). *Den Tyt van Nu* overhandigt de twee mannen twee instrumenten (vs. 191) waarmee ze *Couwer Handelynghe* zouden kunnen veroveren. Geen gebruikelijke muziekinstrumenten maar allegorische, *Loos Aket en Scalc Vondeken*. Hoe zouden die eruit gezien hebben? Het zou mooi geweest zijn als ze er heel bijzonder uitzagen, maar het kunnen ook heel goed normaal uitzijnde instrumenten geweest zijn met een aanduiding van hun naam erop. Er wordt afscheid genomen van *Den Tyt van Nu* (vs. 212-14) en iedereen verlaat het toneel. ‘Pausa’ – hier is sprake van een duidelijke wisseling van locatie, de aandacht verlegt zich naar het huis van *Splyttemytte* en *Ghaerpennync*. Er zou muziek kunnen zijn als signaal dat het spel doorgaat.

De nieuwe scène toont *Splyttemytte*, eenvoudig en ouderwets gekleed, zij moet zich volgens de toneelaanwijzing (vs.215c) gedragen als een ‘vinnich wyfveken’.<sup>20</sup> Zij roept haar

<sup>17</sup> Hüsken 2005, p.528.

<sup>18</sup> Zoveel als de personificatie van een op verstand en moreel-religieuze grondslag gebaseerd gedrag (Hüsken 2005, p.528).

<sup>19</sup> vs. 29c staat voor: clauskop voor vs. 29.

<sup>20</sup> Vrekkig, inhalig, gierig vrouwtje (Hüsken 2005, p.541).

man *Ghaerpennync* tevoorschijn, hij is ouderwets gekleed als een ‘coorlyaen’<sup>21</sup> en hij moet een vrek uitbeelden (vs. 215c). Ze bevinden zich in hun huis of misschien ervoor en bespreken een beetje geagiteerd de toestand dat iedereen tegenwoordig maar achter hun dochter aan zit (vs. 216-50). Uit de tekst is niet op te maken of ze het toneel verlaten, mogelijk speelde de scène zich dus in hun huis af. ‘Pausa’ – wederom is sprake van een wisseling van locatie. De aandacht verlegt zich naar het huis van *Groot Labuer*. Er is mogelijk muziek om de scènes te verbinden.

Nieuwe scène: *Sober Wasdom* roept *Groot Labuer* tevoorschijn in een rondeel (vs. 251-58). *Groot Labuer* is blijkbaar nog in zijn huis. Ze bespreken of de hond mee mag (vs. 261-70), de naam van de hond voorspelt hun kans op geluk: *Weergbeluc* (Die het geluk afweert). Dan gaan ze met de hond en de instrumenten op pad. Het toneel zal op de wagen niet zo heel groot zijn geweest, dus het lopen en onderweg zijn kan verbeeld zijn met lopen op de plaats en heen en weer lopen. Ze zoeken naar het juiste huis. Daar aangekomen waarschuwen ze het publiek dat het een flink onharmonisch en gruwelijk lawaai kan worden (vs. 281-82). Dit is mogelijk de aankondiging voor het oefenen. Ze proberen waarschijnlijk wat en ze proberen het nog eens op ‘eenen zoeten thoon’ (vs. 283) en nog eens met afspraken over wie wat speelt (vs. 285) en proberen het weer (vs. 287) en weer (vs. 295). Het lukt niet. De hond, als het een levend exemplaar was, zou kunnen meehuilen ter verhoging van de feestvreugde. Dat zal een flink kabaal geweest zijn en ook nog weer veel nieuwsgierig publiek hebben aangetrokken. *Groot Labuer* en *Sober Wasdom* blazen het spelen op de instrumenten af en besluiten tot een lied.

Onze mannen vatten het plan op om *Couwer Handelynghe* de mei<sup>22</sup> te steken, ook al is het pas april. Ze zijn bang dat als ze langer wachten een ander hen misschien voor is en ze willen *Couwer Handelynghe* veroveren (vs. 303-14). Dan volgt er gedoe met een heel lange meitak die ze *Hope van Trooste* noemen (vs. 316-22). Muller en Scharpé (1920, p.607) stellen zich voor dat *Hope* aan de onderkant en *Troost* aan de bovenkant geschreven staat en daarmee buiten en boven het bereik van de mannen is. Dat komt overeen met de uitspraak van *Groot Labuer* dat hij bang is dat het lang kan duren voor ze troost krijgen omdat *Troost* te hoog staat (vs. 321-22). Dan zegt *Sober Wasdom* ‘Nu, laet ons huer zynghen met onsen zanc’ (vs. 323) en je hoort ze bij wijze van spreken al inademen, maar dan volgt er toch een kleine pauze, aangegeven met ‘pauza cleene’(vs. 326t).<sup>23</sup> Het lied wordt nog even uitgesteld en de spanning wordt hierdoor nog verder verhoogd. Deze pauze is duidelijk anders dan de

<sup>21</sup> Landloper, schooier (Hüsken 2005, p.541).

<sup>22</sup> Een bloeiende tak of plant als symbool van hun liefde.

<sup>23</sup> vs. 326t staat voor: toneelaanwijzing voor vs. 326.

twee vorige, hier is geen wisseling van locatie, noch van spelers. Het spel gaat hier waarschijnlijk pantomimisch verder: het gedoe met de meitak, ook kan de hond zich eventueel leuk met de stok bezighouden. In deze ‘pauza’ werd misschien ook muziek gespeeld. En omdat er straks gezongen gaat worden, werd mogelijk de melodie al gespeeld van het lied dat ze straks gaan zingen. Het is de melodie van een bekend meilied,<sup>24</sup> de inhoud van het lied zal het publiek mogelijk al door het hoofd gaan. Een meilied is een lied, gebracht in de vorm van een serenade ter begeleiding van het aanbieden van een meitak aan de geliefde. Zo’n lied bezingt de goede eigenschappen van de geliefde en de liefde van de minnaar. Dan volgt het lied van *Groot Labuer* en *Sober Wasdom*. Het gaat over lege kannen, lege buiken en dat ze uitzien naar betere tijden. Dat is zo anders dan wat het publiek waarschijnlijk verwachtte dat het wel grappig moet zijn. Zelf zijn ze erg tevreden over het resultaat en slaan elkaar misschien wel op de schouders (vs. 350-53). Dan maant *Sober Wasdom* tot stilte, want hij denkt dat hij iets in het huis hoort (vs. 354) en daarna denkt hij *Couwer Handelynghe* door een kier te zien (vs. 358). Het tot stilte manen is in groot contrast met alle voorgaande reuring en bouwt weer spanning op. Het zijn echter de ouders die boos naar buiten komen en de hoop van de mannen op het veroveren van *Couwer Handelynghe* de grond in boren (vs. 382-84, vs. 394-397). *Groot Labuer* en *Sober Wasdom* krijgen als troost ieder een letter (vs. 446) die ergens voor staat. Die letter is tastbaar, misschien een voorwerp met een naam die klinkt als een letter, zoals Muller en Scharpé (1920, p.608) voorzichtig voorstellen: een el (maatstok) voor de letter L van ‘lyden’ en een pee (wortel) voor de letter P van ‘patiencie’. Daarop zal dan ook wel de letter geschreven zijn, want er is een aantal keer echt sprake van een letter in de hand (vs. 446, 490 en 501).<sup>25</sup> Hierna nemen *Sphlyttemytte* en *Ghaerpennync* afscheid en verlaten het toneel. Onze mannen staan nog wat na te pruttelen als *Beleedt van Wysbeden* opkomt (vs. 470). Deze weet de mannen weer met beide benen op de grond te krijgen en draagt samen met hen de boodschap uit: wees geduldig en bovendien wat heb je aan rijkdom in het zicht van de eeuwigheid?

<sup>24</sup> Zie hierna in paragraaf 3.1.3 Het lied.

<sup>25</sup> Muller en Scharpé (1920) merken bovendien nog op dat het hen verbaast dat de ‘bijtende, vlijmende ironie’ van de toebedeelde letters en hun betekenis de overheid niet net zoveel aanstoet heeft gegeven als de kritiek in *Tspel van dOnghebelycke Munte* (p. 608).



3.1.3 Het lied van *Groot Labuer* en *Sober Wasdom*

Sult ghy noch langhe duucken,  
 Dien wy zo gheerne zaghen?  
 Mochten wy hu ghebruucken,  
 Ghebetert wierde ons claghen.  
 Dickent, met ydele buucken,  
 Lyden wy groote plaghen.  
 Wyn, bier – in kannen, in cruucken –  
 En cunnen wy niet bejaghen.

Couwer Handelynghe, lief,  
 Wilt ons te baten commen.  
 Ghy sult wel betren tgrief  
 Dat wy lyden boven sommen.  
 Wy en leden gheen meskief,  
 Wy meughens ons berommen,  
 Als men hu by ons besief,  
 blomme boven alle blommen.

Hope van Trooste reyn,  
 Den mey dien wy hu steken  
 Es thuwer eeren, serteyn,  
 Want wy doent by ghebreken.  
 Mocht ghy in sweerels pleyn,  
 Als voortyts, zyn ghekeken,  
 Ons zoude, spyts menich deyn,  
 Wyn bin der kelen leken. vs. 326-49

Er wordt heel wat spektakel veroorzaakt door het mislukte bespelen van de instrumenten en het zingen van het lied, dat dan ook zeker de aantrekkelijkheid van het stuk zal hebben verhoogd. Volgens Ramakers en Van Dijk (2001, p.17) vinden we liederen rond de hoogtepunten van het spel. Het lied bevindt zich hier iets over het midden (vs. 329-349) van het geschreven spel (649 verzen), maar in de opvoering zal het lied meer naar het einde zijn verschoven in de tijd, want al het instrumentele gekrakeel op de allegorische instrumenten neemt vast ook heel wat tijd. Het lied is echt een hoogtepunt in het spel, want het heeft in het stuk een centrale plaats: er wordt in de personagetekst naartoe gewerkt (vanaf vs. 299) en op teruggekomen (tot vs. 367). Of er naast de ‘muziek’ die de mannen zelf maakten nog meer muziek was, is niet uit de tekst op te maken. Het is ook niet noodzakelijk, maar het zou vooral iets toevoegen wanneer in de ‘pauza cleene’ voorafgaand aan het lied een melodie van een meilied klinkt. Het zou de verwachtingen met betrekking tot de inhoud van het aanstaande lied voeden. De mannen treffen namelijk voorbereidingen voor een serenade waarbij ze de mei zullen steken voor de vrouw die zij

begeren. Vervolgens blijkt de inhoud van het lied niet te passen bij waar het publiek op voorbereid is. In het lied dat de mannen zingen gaat het over honger (lege buiken) en dorst (lege kannen) en de zware economische tijden waarin voor mensen zoals zij zelfs geen bier, in die tijd bijna een eerste levensbehoefte, meer te krijgen is. Muller en Scharpé (1920) noemen het naast ‘een zeldzaam proefje van E.’s lyrisch talent’ een ‘platburgerlijk-materialistische toepassing van het liefelijkschoone “liedeken van den mey”’(p.607). De tekst van het lied van Everaert draagt bij aan de karaktertekening van *Groot Labuer* en *Sober Wasdom*: zij vertegenwoordigen de ploeterende ambachtsman (vs. 380-81) en de middenstander die moeten leven van de opdrachten en bestedingen van vrekken als *Sphyttemytte* en *Ghaerpennync*. In de laatste strofe geven de duidelijk aan terug te verlangen naar oude tijden waarin de wijn hen in de keel vloeide. Ze klagen, zijn ongeduldig en willen meedelen in de welvaart. Dit is het thema van het spel. Hun ongeduld blijkt ook uit het steken van de mei in april. Misschien kunnen ze niet anders dan klagen en vragen, want met hard werken is de welvaart niet te krijgen, omdat de huidige tijd dat nu eenmaal niet toestaat (vs. 383-84 en 436-39). Ze konden ook al niet omgaan met de instrumenten *Loos Aket* (Slinkse Streken) en *Scalc Vondeken* (Bedrieglijke Vondst) die anderen wel aan welvaart kunnen helpen, daarvoor zijn ze blijkbaar te eerlijk of te onnozel. Dit alles tekent hen als arme sloebers die maar net het hoofd boven water kunnen houden in moeilijke economische tijden (Hüsken 2005, p.527 noot 1) en terugverlangen naar de oude tijden. Het publiek zou zich hiermee kunnen vereenzelvigen of zich juist superieur voelen omdat zij het zo slecht nog niet hebben. De boodschap van het spel, dat de tijd niet rijp is voor welvaart voor de hardwerkende gewone burger, zit indirect – meilied in april - ook in het lied verwerkt.

Everaert vermeldt in de neventekst de te gebruiken wijs: ‘Och lig dij nu en slaapt’. In de Nederlandse Liederenbank<sup>26</sup> is te zien dat deze wijs vaker voorkomt. Het lied is opgenomen in het *Antwerps Liedboek* (1544) en het gaat over het aanbieden van de mei aan een vrouw die niet naar buiten komt omdat zij al een ander in haar bed heeft. Het lied kent zes strofen van afwisselend de man en de vrouw. De strofen van de man vormen een normaal meilied, de vrouw antwoordt hem na elke strofe en in haar antwoord maakt zij hem belachelijk. Het lied van *Groot Labuer* en *Sober Wasdom* heeft drie strofen: *Couwer Handelynghe* bespot hen niet, maar reageert helemaal niet. Hieruit blijkt ook weer dat *Couwer Handelynghe* voor hen onbereikbaar is. Zoals hierboven al aangestipt zou het kunnen dat het

---

<sup>26</sup> Klikken op ‘alle liederen op deze melodie: (63 liederen)’; vervolgens op ‘Och ligdy nu en slaept./Mijn uutvercoren bloeme; Een liedeken van den mey; Antwerps Liedboek 1544’ en vervolgens naar ‘alle liederen met deze tekst (15 liederen & extra informatie)’.

publiek de melodie herkende. Wanneer in de korte pauze voor de aanhef van het lied de melodie al te herkennen was kan dat het idee dat er een meilied zal worden gezongen versterken en daarnaast kan het ook zo zijn dat, wanneer ook de strekking van dit lied bekend was, het publiek van tevoren aan zag komen dat de mannen geen succes zouden hebben met hun poging *Couwer Handelynghe* voor zich te winnen. Nog een aspect dat hen tekent als ‘losers’. Als er sprake was van begeleidende muziek en bekendheid van het lied, kan worden geconcludeerd dat hier sprake was van intertekstualiteit op het niveau van de melodie en de tekst.

### 3.2 *Tpel van Maria ghecompareirt by de Claerheyt* (Hüsken 2005, p.747-784)

*Maria ghecompareirt by de Claerheyt* is een Mariaspel geschreven ter beantwoording van een wedstrijdvraag, volgens Muller en Scharpé (1920, p.627) uitgeschreven door een Rederijderskamer in Nieuwpoort. Met zo’n vraag nodigde de organiserende kamer andere kamers uit om een passend spel te schrijven en op te voeren. Het spel werd gespeeld in 1511 of 1512, waarschijnlijk ter gelegenheid van Maria Lichtmis (Hüsken 2005, p.751). Het spel werd in de openlucht voor algemeen publiek gespeeld (Hüsken 2005, p. 81, noot 29), dus ook hier is het aantrekken en vasthouden van het publiek van belang.

#### 3.2.1 Personages en verhaal

Twee personages die pas in vers 105 worden voorgesteld, *Exsperientich Bethooch*<sup>27</sup> en *Soetzinneghe Eloquencie*,<sup>28</sup> vragen zich af of er iemand is die Maria zou kunnen vergelijken met de ‘clærheyt’. Ze worden onderbroken door het gezang van een blinde man die tussen het publiek staat. Er ontstaat een gesprek met de zanger over de wedstrijdvraag. Daarin zorgt de blinde man voor humor doordat hij ‘clærheyt’ eerst verkeerd begrijpt als een trompet waarvan hij de heldere klanken hoorde en die hij mocht betasten in Brugge (vs.45-51) en daarna als wijn<sup>29</sup> die hij ook in Brugge rook en proefde (vs. 55b-60). De vier genoemde zintuigen zijn niet genoeg voor de ‘clærheyt’ waar het hier over gaat volgens *Exsperientich Bethooch*. Wel is het begrijpelijk dat hij zich die niet goed kan voorstellen omdat hij het zintuig dat daarvoor nodig is mist. De blinde wil ook op zoek naar antwoorden en hij wordt daarom uitgenodigd op het podium te komen (vs. 95). Samen gaan ze op zoek naar de antwoorden bij *Ghefondeirde Schriftuere* (Schriftuurlijk bewijs),<sup>30</sup> een kloosterzuster met een

<sup>27</sup> De verbeelding van de empirische waarneming (Moser 2001a, p.254).

<sup>28</sup> De verbeelding van retorica (Hüsken 2005, p.748).

<sup>29</sup> *Clærheit* (Hüsken 2005, p. 748).

<sup>30</sup> Moser 2001a, p. 254.

brandende kaars in haar handen. De blinde man wordt uiteindelijk in vs. 121 voorgesteld, hij heet *Ymagineirlic Gheest*.<sup>31</sup> Na uitleg van *Ghefondeirde Schriftuere* over verschillende soorten licht wordt een tableau vivant gepresenteerd van Ester knielend voor koning Ahasverus en pleitend voor het volk Israël, bedoeld als een prefiguratie in het Oude Testament van Maria als middelares. Nu pas blijkt dat het voorgaande een proloog was en kan het echte spel beginnen. De vragen worden steeds drievoudig beantwoord, namelijk ‘schriftuurlijk’, ‘natuurlijk’ en ‘figuurlijk’, elk vertegenwoordigd door respectievelijk *Ghefondeirde Schriftuere*, *Exsperientich Bethooch* en *Soetzinneghe Eloquencie* (Moser 2001a, p.253). Vervolgens wordt een slottoeg getoond met Maria als middelares tussen hemel en aarde waarbij de personages een lofdicht op Maria voordragen.

### 3.2.2 Wat gebeurt er?

Op het toneel staan *Exsperientich Bethooch*, uitgedost als een edelman (vs. 1c), en *Soetzinneghe Eloquencie*, een ouderwets gekleed vrouwelijk personage (vs. 2c). Ze stellen zich niet voor, maar vragen zich af of er iemand zou kunnen zijn die de wedstrijdvraag Maria te vergelijken met de ‘clærheit’ zou kunnen beantwoorden. De onderbreking (vs. 12) door het zingende personage (*Ymagineirlic Gheest*) tussen het publiek zal wel wat storend zijn overgekomen. Het blijkt een blinde man. Hoe is hij daar beland? Waarschijnlijk al botsend met de mensen die er al stonden (Moser 2001a, p.255). Misschien was hij daar al een tijdje mee bezig om een groter aantal mensen in het publiek van zijn aanwezigheid op de hoogte te brengen. Hij heeft niet door dat hij tussen het publiek bij een toneelvoorstelling is beland want hij kan de kenmerkende opstelling natuurlijk niet zien. Hier volgt een lang gesprek (vs. 27-94) tussen de blinde man in het publiek en de figuren op het toneel waarbij het in eerste instantie misschien niet voor iedereen duidelijk zal zijn geweest dat de blinde man een rol speelde. Kon iedereen hem zien en horen? Waarschijnlijk niet. Moser (2001a, p.261) vraagt zich ook af hoe de blinde man er zou hebben uitgezien. Zij oppert een blinddoek die later, als alles is opgehelderd, afgedaan kan worden. De introductie van het personage *Ymagineirlic Gheest* gaat dus gepaard met een lied en ‘gebaer’ (vs. 27) tussen het publiek, dat de aandacht daarmee waarschijnlijk afwendt van het podium en richt op de blinde man. Waarna het publiek met hem mee terug kijkt naar het toneel voor de antwoorden, zo lijkt het of de vragen uit het publiek komen (Pleij 2007, p.458). Het opkomen uit het publiek<sup>32</sup> was volgens Pleij (2007, p.457) een geliefd effect. Het publiek moet zich met deze man identificeren. Moser (2001a, p.256) stelt dat Everaert hiervoor drie trucs gebruikte: de man

<sup>31</sup> *Ymagineirlic*: nadenkend? (Hüsken 2005, p.748).

<sup>32</sup> Everaert gebruikt het ook in *Tpel van dOnghebelycke Munte* (1530) (Hüsken 2005, p.493-626).

komt op vanuit het publiek, ten tweede is het wijsje van het lied bekend voor de inwoners van Nieuwpoort en ten slotte zal ook de humor van het misverstand over de verschillende soorten ‘clærheit’ de aandacht van het publiek hebben getrokken. De blinde beklimt het toneel rond vs. 95. Pas halverwege van wat de proloog zal blijken te zijn stellen de personages elkaar en zichzelf voor (vs.105, 121). Na een ‘pauza’ na vs. 195 gevolgd door een tableau vivant van de knielende Esther voor koning Ahasverus volgt wederom een ‘pauza’ na vs. 214, het einde van de proloog. Zowel de pauzes als de vertoning van de toog, hier namelijk zonder begeleidende tekst, kunnen ondersteund zijn door muziek, dat was volgens Ramakers en Van Dijk vrij gebruikelijk (2001, p.17).

Na 214 verzen begint dan het spel. Het spel bestaat uit veel tekst in de vorm van vragen en antwoorden en weinig handeling. Er gebeurt, behalve de beurtwisselingen, niet veel op het toneel voor zover we kunnen aflezen aan de tekst van het spel. Het duidelijk aanwezig zijn van een later te onthullen slottoog kan eventueel de spanning erin gehouden hebben. Moser (2001a, p.260) merkt op dat *Ghefondeirde Scrijtuere* en *Soetzinneghe Eloquencie* tegen Maria lijken te spreken en ziet daarin de mogelijkheid dat zij de hele tijd al achter het gordijn van de toog konden kijken en de andere personages niet. Dat zou de spanning een beetje hebben kunnen verhogen. Na vs. 699 volgt een ‘pauza’ waarin de slottoog wordt onthuld. Deze toog met Maria als middelares kan heel ingenieus geweest zijn met drie niveaus waarbij Maria het middelste was als middelares tussen hemel en aarde. In de hemel de Drie-eenheid met een straal naar Maria en een straal van Maria naar de aarde. Als begeleiding bij de slottoog volgt het retrograde lofdicht op Maria (vs. 700-731), ‘kunstig gewrocht’ volgens Hüskens (2005, p.749), en een ‘staaltje van rederijderskunst, waarop E. ons gelukkig niet al te dikwijls onthaalt’ volgens Muller en Scharpé (1920, p.630). Moser (2001a, p.257) beziet dat anders. Omdat het retrograde lofdicht waarbij elke strofe ook van achter naar voren te lezen is, ook nog voor elke strofe gebruik maakt van dezelfde woorden, verwacht zij van de voordracht met alle klankherhaling een bijna hypnotiserend effect op de toehoorders.

### 3.2.3 Het lied van *Ymagineirlic Gheest*

Maria, edele vrouwe,  
 Ons alder toeverlaet,  
 Binnen sweerels landauwe  
 Huwe oochskens up ons slaet.  
 Ende als de doot ons leven hendt,  
 In onser noot ons bystaet,  
 Dat den vyant ons niet en scent.      Vs. 12-18

Het lied is hier geen hoogtepunt maar een instrument om de aandacht te verplaatsen. Het heeft een aandeel in de levendige presentatie van de speelse proloog waarbij Everaert het zingend opkomen combineert met het opkomen uit het publiek.

Het lied zegt inhoudelijk niet veel over *Ymagineirlic Gheest*, maar de bede om bemiddeling door Maria introduceert wel het thema van dit spel. Ook in de beide togen wordt dit thema uitgebeeld. Moser (2001a, p.247) vergelijkt de opbouw van het spel met de opbouw van een laatmiddeleeuwse preek, waarin de proloog een thema, een gebed en een toelichting bevat. In de proloog van dit spel vinden we dat allemaal terug. Het lied met de direct daaropvolgende tekst van *Ymagineirlic Gheest* vormt het gebed.

Het liedje wordt gezongen op de wijs van ‘Nieuwpoort houd u vast’, zoals door Everaert aangeduid. Het *Antwerps Liedboek* (1544)<sup>33</sup> vermeldt dat het een oud liedje is. Het lied bezingt de geschiedenis rond het beleg van Nieuwpoort(1489). Een Frans huurleger wist de stad Oostende te veroveren en trok daarna op naar Nieuwpoort, om daar het beleg te slaan. Geheel onverwacht stuitten ze op een fel verweer. De aanvallers voelen zich misleid en na een beleg van acht dagen trekken ze zich terug. Uit het lied blijkt dat Nieuwpoort trots is op de eigen stad en bevolking (Van der Poel, Geirnaert, Joldersma & Oosterman 2004, p.335). Moser (2001a, p.256) gaat ervan uit dat de melodie bekend is in Nieuwpoort en dat het helpt bij de identificatie van het publiek met dit personage. De combinatie met het opkomen uit het publiek zal daaraan zeker hebben bijgedragen. Het lied van de Nieuwpoorters lijkt inhoudelijk geen aanknopingspunt te hebben met het thema van dit spel of het uitgebeelde personage van *Ymagineirlic Gheest*, dus er is geen sprake van intertekstualiteit.

### 3.3 *Tspil van Joncheyt ende Redene* (Hüsken 2005, p.893-910)

*Joncheyt ende Redene* is een tafelspel ter gelegenheid van een koningsfeest (Muller & Scharpé 1920, p.642). Er zijn geen nadere gegevens over de opvoering bekend (Hüsken 2005, p. 81, noot 29).

#### 3.3.1 Personages en verhaal

*Joncheyt* (Onbezonnen Jeugd)<sup>34</sup> is onderweg naar een koningsfeest om daar de beurs *Tydelicke Haeve* aan te bieden namens *Reden*, die hem gekleed heeft met de mantel *Kennesse*

<sup>33</sup> De standaardmelodie in de Liederenbank leidt naar ‘Een oudt liedeken Souvereyn van Vlaenderen/ Laet sincken unven moet’. Zie hiervoor: <http://www.liederenbank.nl/liedpresentatie.php?zoek=1741&lan=nl>.

<sup>34</sup> Hüsken 2005, p.893. De verloren zoon (Muller & Scharpé, 1920, p.642).

(Gezond Verstand).<sup>35</sup> *Joncheyt* betreedt al zingend de speelruimte en ontmoet daar *Zinnelicke Ghenouchte* (Zingenot).<sup>36</sup> Er wordt geflirt en zij zal hem leren dansen met behulp van haar instrument 's *Weerelts Vruecht* omdat dat nodig is voor een gast op zo'n feest. Hij doet daarvoor zijn mantel uit en legt die met zijn beurs bij haar neer, waarmee hij zich volledig overgeeft aan *Zinnelicke Ghenouchte* en 's *Weerelts Vruecht*. Wanneer hij uitgeput neervalt, gaat zij er met de beurs vandoor. Als *Reden* merkt dat *Joncheyt* de beurs kwijt is, volgt een vermaning waarna geschenken aan de koning en koningin worden gepresenteerd. Het spel eindigt met een lange toespraak aan de koning en koningin. Het gebeurde wordt als voorbeeld voor allen gesteld.

### 3.3.2 Wat gebeurt er?

Er gebeurt veel, dit is een heel levendig stuk. Een zingende jongeman komt binnen in de speelruimte, waarschijnlijk niet veel meer dan een stuk lege vloer te midden van of voor het gezelschap. Mogelijk zit *Zinnelicke Ghenouchte* daar al, want er is in de clauskop (vs.8c) geen sprake van opkomen van *Zinnelicke Ghenouchte* en ze geeft er blijk van getuige te zijn van de opkomst van *Joncheyt* (vs.8-9). Misschien zat ze voor zijn binnenkomst al zachtjes wat te spelen op haar instrument. Zij is 'aerdich ghecleet naer den aert'(vs. 8c), als de verbeelding van het zingenot was ze vast een wulpse verschijning.<sup>37</sup> De *Joncheyt* heeft een speciale mantel aan, zwaar, om de last ervan uit te drukken (vs. 110-11) en heeft een goedgevulde, zware beurs bij zich (vs. 110-26). Het instrument 's *Weerelts Vruecht*, de mantel *Kennesse* en de beurs *Tydelicke Haeve* hebben allegorische namen, mogelijk was dat met een tekstlabel aangeduid. Ze worden ook meerdere keren bij naam genoemd, dus misschien was dat hier niet nodig.<sup>38</sup> De jongeman is onderweg, de ontmoeting is waarschijnlijk buiten, maar als er geen sprake was van decor dan blijft dat vaag.

Wat volgt is een luchtige vrolijke flirterige begroeting waarbij *Joncheyt* zich direct door *Zinnelicke Ghenouchte* laat verleiden. Hij belooft haar al trouw in het 34e vers en zegt haar overal te zullen volgen (vs. 61-66), ondanks haar overduidelijke belangstelling voor de beurs (vs. 51-52) en de toorn van *Reden* die hem boven het hoofd hangt als daar iets mee mocht gebeuren (vs. 54-56). Volgens *Zinnelicke Ghenouchte* moet een man kunnen dansen als

<sup>35</sup> Concretisering van het gezond, op morele gronden gebaseerd oordeelsvermogen, of : berouw? (Hüsken 2005, p.893).

<sup>36</sup> Muller & Scharpé, 1920, p. 642.

<sup>37</sup> Hüsken noemt de door haar gebezigde zegswijze (vs.10) obscene en betitelt haar geest als wulps (p.893). Als ze 'naer den aert' gekleed gaat, vind ik het niet moeilijk mij een uitdossing als van een dame van plezier voor te stellen.

<sup>38</sup> De mantel *Kennesse* wordt genoemd in vs. 41, 111, 114, 153 en 187. De beurs *Tydelicke Haeve* wordt genoemd in vs. 43, 54, 81, 163, 196 en 202. Het instrument 's *Weerelts Vruecht* wordt genoemd in vs. 108, 141, 157, 160, 167 en 204.

hij naar zo'n groot feest gaat (vs. 88-89) en zij zal hem dat leren door dansjes op haar instrument te spelen. Ze bespreken een flink aantal dansen. De namen zoals *Le Maele Aleye* (Het slechte pad), *Le Tout Perdu* (Alles verloren), *Gheldeloosse* (Zonder geld), *Mon Joly Temps Perduut* (Mijn onbezorgde jeugd verloren) en *Elle sen Vae* (Zij gaat ervandoor)<sup>39</sup> zijn zeer veelzeggend en een aantal zijn in het Frans. Voor een goed begrip zou het publiek wel tweetalig moeten zijn. *Zinnelicke Ghenouchte* speelt tijdens het bedenken welke dans het gaat worden waarschijnlijk af en toe een wijsje (vs. 144). *Joncheyt* luistert blijkbaar goed naar de muziek want ondertussen kan *Zinnelicke Ghenouchte* door middel van terzijdes de situatie becommentariëren (vs.139b-43, 145, 151-154, 163-78). Het zijn monologische terzijdes waarmee het publiek haar gedachten kan volgen en daarmee deelgenoot wordt van haar plannen. De dans wordt een eenvoudige, *de Koeyen*. Hoe dat leren in zijn werk is gegaan, wordt niet vermeld. Ze doet niets voor, zij speelt muziek en hij danst. Blijkbaar kent hij toch wel dansjes, want van instructie is eigenlijk geen sprake. Hoe lang dat dansen duurt is ook niet duidelijk, in ieder geval zal het toch een beetje geloofwaardig moeten zijn dat *Joncheyt* instort van vermoeidheid (vs. 158). Als hij gevloerd is, spreekt *Zinnelicke Ghenouchte* (vs. 163-78a) een langere terzijde waarin ze zegt dat ze de beurs meeneemt en afscheid neemt van *Joncheyt*, dus zonder dat hij het ogenschijnlijk hoort. *Joncheyt* had de mantel en de beurs bij haar neergelegd en ligt nu te puffen, zij verdwijnt stilletjes met de beurs van het toneel. Hij roept nog eens uit hoe zwaar het was (vs. 178b-181) en blijft waarschijnlijk nog even liggen.

Dan komt *Reden* op en omdat *Joncheyt* eerder de mantel *Kennesse* uitgedaan heeft, herkent hij *Reden* niet. Wanneer de jongeman zijn mantel weer aantrekt herkent hij *Reden* weer. Blijkbaar heeft *Joncheyt* wel gezien dat *Zinnelicke Ghenouchte* de beurs meenam, want hij vertelt dat gelijk aan *Reden* en er is geen sprake van verbazing bij *Joncheyt* (vs. 202b-205). Er volgt een reprimande van *Reden* en *Joncheyt* betuigt spijt. De vergelijking met de parabel van de verloren zoon wordt gemaakt: beter ten halve gekeerd dan ten hele gedwaald (vs. 244). De vervangende cadeaus voor koning en koningin worden gepresenteerd. Het zijn twee afbeeldingen, één van Nathan die Koning David straft voor zijn overspel, dit schilderij heet *Hertelic Leedschip* (Innig Berouw)<sup>40</sup> en is voor de koning. Het andere toont Ester die koning Ahasverus smeekt het volk Israel te sparen, het heet *Vierreghe Bedynghe* (Vurig Gebed)<sup>41</sup> en is voor de koningin. De presenten zijn ook allegorisch, het één een bewijs van berouw en het ander een verzoek om voorspraak. Muller en Scharpé (1920, p.642) stellen dat *Joncheyt*

<sup>39</sup> Vertaling Hüsken 2005.

<sup>40</sup> Hüsken 2005, p.894.

<sup>41</sup> Hüsken 2005, p.894.



mogelijk een echte verloren zoon was waarmee het stuk ‘een zekere kracht en diepte’ krijgt en het zijn uitwerking zeker niet zal hebben gemist. Waar komen die prenten ineens vandaan? *Joncheyt* was zingend met slechts mantel en beurs binnengekomen, het zou kunnen dat de prenten in de panden van zijn zware jas zaten. Het spel eindigt met wat Hüsken (2005, p.894) ‘een ongebruikelijk lange toespraak’ noemt. *Reden* stelt het gebeurde tot voorbeeld voor eenieder: toon berouw voor je begane zonden en vraag om vergeving.

### 3.3.3 Het lied van *Joncheyt*

Ic, Joncheyt, fier van moede,  
Lustich, fray, ghesont,  
Wel voorsien van goede,  
Twaere voor my een vont  
Quaeme myn lief. Al tgrief  
Dit ic oynt en besief  
Zoude verghaen terstont. vs. 1-7

Het lied zorgt voor een levendige en vrolijke opening van het spel. De aandacht van het gezelschap wordt getrokken. Zowel de wijze waarop het lied wordt gepresenteerd (‘vroylic’(vs. 8)), als de inhoud van het lied zeggen iets over het personage *Joncheyt*.

In het liedje stelt de jongeman zich voor, somt eigenschappen van de jeugd op en spreekt verwachtingen uit. Het is daarmee ook een expositie. Hij zingt dat het een onverwacht genoeg zou zijn om zijn liefde te vinden, want die zal hem alle ellende die hij ooit ondervond doen vergeten. Hüsken geeft hier één verklaring van het woord ‘grief’ (vs. 5) namelijk: pijn, smaad, nadeel, droefheid,<sup>42</sup> ongerief dus. Het MNW geeft aan dat het ook het tegengestelde kan betekenen namelijk ‘gerief’.<sup>43</sup> Met de laatste betekenis krijgt de inhoud van het liedje een andere dimensie: *Joncheyt* voorspelt zo in het liedje dat *Zinnelicke Gbenouchte* er met zijn ‘goed’ vandoor zal gaan en het slecht met hem zal aflopen. Daarmee zou het liedje kunnen worden aangemerkt als een spiegeltekst, onder de voorwaarde dat het gebruik van het woord ‘grief’ in de betekenis van ‘gerief’ gebruikelijk was en dus door het publiek herkend werd. De meest algemene associatie met het zingen van een lied is vreugde of vrolijkheid (Coigneau 1992, p.261) en het verdwijnen van ‘grief’ door een ‘lief’ past daar toch het beste bij. Het is hier toch het waarschijnlijkst dat we de opvatting van Hüsken moeten volgen.

<sup>42</sup> MNW lemma GRIEF II.

<sup>43</sup> MNW lemma GRIEF I > zie GERIEF I > zie GERIJF: ‘al wat iemand door eens anders goedheid of mildheid ten deel valt’.

Het lied is volgens Muller en Scharpé (1920, p.643) zeker van Everaert zelf. Everaert gaf het een wijsaanduiding mee van een bestaande melodie. Deze melodie is niet teruggevonden in de Nederlandse Liederenbank, dus dit spoor kunnen we niet verder volgen.

### 3.4 *Tpil van den Berch* (Hüsken 2005, p.911-924)

*Tpil van den Berch* is een tafelspel ter gelegenheid van een koningsfeest (Muller & Scharpé 1920, p.644). De datering is onzeker, maar Muller en Scharpé denken aan een vroege datering vanwege de vermelding van ‘teerste maecxsele’ (vs. 221). Hüsken voegt daar nog het argument aan toe dat het spel mogelijk gespeeld is ter ere van Jacob van den Berghe, koning van de Rederijderskamer Heilige Geest in 1510. Het spel werd volgens Muller en Scharpé gespeeld op een Goede Vrijdag. Het argument daarvoor ontleen ze aan vers 216-17: ‘Heer conync, wilt in hu herte besteden syn passye.’<sup>44</sup> Tsal hu baete ende proffyt zyn.’ Dit kan echter ook een algemene verwijzing naar het lijden van Christus zijn naar aanleiding van de afbeelding op het gepresenteerde geschenk.

#### 3.4.1 Personages en verhaal

Het spel opent met twee personages die zichzelf voorstellen als onafscheidelijk: *Boerdelic Zin* (Speelse Geest)<sup>45</sup> en *Lustich van Herten* (Vrolijk van Hart). Ze verontschuldigen zich voor het onaangekondigd binnenvallen op het feest. Ze worden onderbroken door de al zingend binnenkomende pelgrim *Duechdelic Voortstel* (Deugdelijke Voorstelling)<sup>46</sup> die na een korte pauze verbaasd om zich heen kijkt en vervolgens ook het gezelschap begroet. *Boerdelic Zin* en *Lustich van Herten* raken met hem in gesprek. Ze denken dat hij een landloper is die zich voordoeft als een pelgrim, zijn pelgrimstekens zijn van oorden uit de buurt en een pij is zo gehoord. Maar de pelgrim zegt dat hij in Rome is geweest en dat hij een gelijkenis van een belangrijke berg heeft meegebracht. Er volgt een raadspel naar welke berg dat zou zijn. Het blijkt de Kruisberg te zijn – het is mogelijk Goede Vrijdag – en er volgt een wijze

<sup>44</sup> *passye*: foltering en de kruisdood van Jezus Christus (Hüsken 2005, p. 923).

<sup>45</sup> Hüsken 2005, p.910.

<sup>46</sup> Hüsken (2005, p.911) verklaart de naam niet echt, hij geeft alleen een verklaring voor *voortstel*: ‘voornemen, plan, streven, of manier van doen, handelwijze’. Het MNW geeft voor het lemma VORTSTEL echter in eerste instantie de betekenis ‘voorstelling’. Gecombineerd met *Duechdelic* kan de betekenis op twee manieren worden uitgelegd, namelijk een deugdelijke voorstelling of een voorstelling van de deugd; iemand die zich deugdelijk voordoeft.

raadgeving om de herinnering aan Christus' lijden ter harte te nemen, waarna de aanbidding van het present volgt.

### 3.4.2 Wat gebeurt er?

*Lustich van Herten* bevindt zich in de speelruimte, waarschijnlijk niet veel meer dan een stuk lege vloer te midden van of voor het gezelschap, en roept *Boerdelic Zin* tevoorschijn. Over hun uitdossing wordt niets vermeld, maar ze hebben er vast vrolijk uitgezien, om enerzijds hun naam eer aan te doen en anderzijds zijn ze daar natuurlijk om het feest op te luisteren; als twee vrolijke noten zijn ze op het feest afgekomen. Op een feest heb je graag dat iedereen 'lustich van herte' is en zijn 'boerdelic zin' meebrengt. Ze spreken het gezelschap aan en verontschuldigen zich voor het binnenvallen (vs. 30-35), een 'formaliteit' met een aardig effect want dat wat ze verbeelden is welkom op elke festiviteit. Terwijl ze daarmee bezig zijn komt er een personage, gekleed als een pelgrim, binnen (vs.36c). Hij is onderweg en loopt te zingen. Dat trekt niet alleen de aandacht van de toeschouwers, ook de twee mannen verleggen hun aandacht naar de zanger. De pelgrim is mogelijk diep onder zijn grote hoed weggedoken zodat hij niet zag waar hij terechtkwam. Er volgt een korte pauze, 'pauza cleene' (vs.40t). Er is geen sprake van scènwisseling. Het zou ook een beetje vreemd zijn wanneer de personages nu zouden verdwijnen om even later weer in dezelfde opstelling terug te komen. Logischer is dat het spel pantomimisch wordt voortgezet. *Boerdelic Zin* en *Lustich van Herten* staan aan de ene kant van het speelveld en *Duechdelic Voortstel* helemaal aan de andere kant, nog op zichzelf, ze ontmoeten elkaar nog niet. Er zou muziek hebben kunnen klinken, muziek van het koningsfeest om de pelgrim te wekken uit de trance waarin hij verkeerde toen hij hier binnenkwam. Na de pauze kijkt de pelgrim verwonderd om zich heen (vs.40-53) en ziet waar hij is, in een feestzaal, bij een koningsfeest. Hij groet het gezelschap en de gildekoning (vs.54-61). Ondertussen aan de andere kant van de zaal komen *Boerdelic Zin* en *Lustich van Herten* weer tot leven en zij laten merken dat ze horen wat de pelgrim zegt. Ze gaan in op wat er gezegd wordt. Vervolgens zoeken zij toenadering. Ze gaan hem eens aan de tand voelen, want ze denken dat het een landloper is (vs.63-65). Op hun vraag of er nog nieuws is, zoals over vrede, heeft hij geen nieuws, hij praat hen alleen na: ja, er is vrede. Dat bevestigt hun vermoeden (vs.74-79). Al ondervragend hebben ze mogelijk rondjes om hem heen gelopen om hem van alle kanten te bekijken en zo komen ze ook te spreken over zijn

pelgrimstekens. Die kunnen aangewezen worden tijdens het uitleggen, ze kunnen ook zo groot en duidelijk zijn geweest dat dit niet nodig was. Of misschien waren ze iconisch en bij de daar aanwezigen overbekend omdat het pelgrimstekens uit de streek waren (vs.82b-85). Nadat *Duechdelic Voortstel* weinig nieuws te melden bleek te hebben, wordt de scepsis groter. Dan schept hij op uit Rome een gelijkenis van een berg te hebben meegebracht (vs.92b-93). Hier begint het raadspel, waarbij de pelgrim steeds ongeduldiger wordt omdat ze maar niet kunnen raden om welke berg het gaat. Hij geeft zelfs hints en als het dan nog niet lukt, zegt hij het zelf maar: het is de Kruisberg (vs. 188-203). Hij haalt de berg tevoorschijn (vs.193-94), het geschenk moet dus tastbaar zijn geweest. Muller en Scharpé (1920, p. 645) stelden zich hierbij een houtsnede voor. De raadgeving om het offer van Christus ter harte te nemen volgt (vs.216-17) en dat zou voor een Goede Vrijdag toepasselijk zijn. Er wordt afscheid genomen van het gezelschap.

### 3.4.3 Het lied van *Duechdelic Voortstel*

Wanneer my de doot crycht in zyn beryt,  
so wort myn wandelen al ghedaen.  
helpt my Maria ghebenendyt:  
Christus wilt my bystaen. vs. 36-39

Het lied onderbreekt de dialoog van *Boerdelic Zin* en *Lustich van Herten*, een onderbreking zorgt altijd voor verlevendiging van het getoonde.

De pelgrim zingt een gebedslied. Hij zingt over het einde van zijn wandelen wanneer de dood hem te pakken krijgt en voor dat moment vraagt hij hulp aan Maria en Christus. Het is passend dat een pelgrimspersonage een gebedslied zingt en dat hij daarbij het einde van zijn leven uitdrukt als het onafwendbare einde van het wandelen. Dat wandelen kan echter op twee manieren wordt geïnterpreteerd. Allereerst als het lopen dat een pelgrim en ook een zwerver doet.<sup>47</sup> De pelgrim en zwerver zijn daarmee een wandelaar en het MNW geeft daarvoor naast de betekenis van reiziger -ook in de zin van pelgrim, de betekenis landloper of vagebond.<sup>48</sup> Everaert kan hiermee het dubbele karakter van dit personage hebben geschetst en de hint hebben gegeven dat we hier met een vagebond te doen hebben die zich voordoeft als een pelgrim, zoals hij dat ook al deed met de naam *Duechdelic Voortstel*.

<sup>47</sup> MNW lemma WANDELEN betekenis I.1 en I.2.

<sup>48</sup> MNW lemma WANDELAER betekenis 1 en 3.

Muller en Scharpé (1920, p.609) schrijven de tekst van het lied aan Everaert toe. Everaert heeft er dit keer geen melodie bij genoemd. De Nederlandse Liederenbank geeft via de functionaliteit ‘strofezoeken’ een overeenkomst aan met het lied *Van der upstandynge*, gevonden in het Handschrift van Catharina Tirs(1588).<sup>49</sup> Is hier een verband? Het liedboek van Tirs bevat 66 geestelijke liederen. *Van der upstandynge* is liednummer 20. Volgens Hölscher (1854, p.46) is het een bekend oud kerklied, een bewerking van *Surrexit Christus Hodie*. Het is echter de vraag hoe goed het lied van Everaert past op het lied *Van der upstandynge*, want *Van der upstandynge* heeft toch een andere vorm: na elke liedregel een refrein, in dit geval dus in elke strofe twee keer het refrein. Het lied van Everaert heeft vier verschillende liedregels in de enkele strofe die de pelgrim zingt, dat klinkt ook bij dezelfde melodie anders. Inhoudelijk is het lied uit het Handschrift van Tirs een Paaslied, dat geeft geen overeenkomsten met het liedje van onze pelgrim noch met de inhoud van het spel van de Berch. Natuurlijk komt Pasen enkele dagen na Goede Vrijdag, de dag waarop dit spel mogelijk werd gespeeld, maar Paasliederen worden niet op Goede Vrijdag gezongen, als er wordt stilgestaan bij het lijden en niet bij de opstanding. Mocht Everaert door het gebruikte lied *Van der upstandynge* bewust een associatie met Pasen bedoeld hebben, en het was inderdaad Goede Vrijdag, dan zou de pelgrim als niet vast in de liturgie kunnen overkomen. Dat zou nog een aanwijzing kunnen zijn die het vermoeden dat het hier om een vagebond gaat, bevestigt.

### 3.5 *Tpil van der Nichte* (Hüsken 2005, p.988-1007)

Dit is een esbattement of klucht (Muller en Scharpé 1920, p.652) gespeeld op een koningsfeest (vs. 366). Nadere aanwijzingen omtrent de datum en de plaats van uitvoering ontbreken.

#### 3.5.1 Personages en verhaal

Volgens *Den Man* moet een man laten zien wie er de baas in huis is. Hij doet dat door middel van een pak slaag wanneer zijn vrouw, *Wyf*, zich niet gehoorzaam genoeg gedraagt. Zij heeft daar genoeg van en doet haar beklag bij haar *Nichte*, die komt vervolgens

---

<sup>49</sup> Das Liederenbuch der Catharina Tirs. Tirs was een zuster in een navolgingsklooster van de Moderne Devotie in Münster. Haar liedboek is waarschijnlijk overgeschreven, het bevat liederen ten behoeve van de aandacht of meditatie tijdens het eenvoudige handwerk. Zie: [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Liederbuch\\_Tirs/kontexte/kloster4.html](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Liederbuch_Tirs/kontexte/kloster4.html).

met het plan de man klem te zetten in het raam om hem zo af te dwingen zijn vrouw niet meer te slaan en haar meer als de vrouw des huizes te behandelen.

### 3.5.2 Wat gebeurt er?

Het spel opent met een monoloog van *Den Man* waarin hij uiteenzet dat een man moet laten zien wie er de baas in huis is. Als zijn eigen vrouw ook maar even tegenstribbelt krijgt ze een pak slaag. Om de schijn op te houden voor de buurt zingt hij daarna dan een liedje in het open venster. De man komt zelfverzekerd over (vs. 20-21). Na deze monoloog roept hij zijn vrouw. Zij komt en spreekt onderdanige woorden (vs. 22b-23) waarbij ze waarschijnlijk een onderdanige houding aanneemt. Hij draagt haar op een maaltijd te bereiden terwijl hij naar de kerk gaat. Zodra hij weg is doet *tWjyf* in een monoloog haar beklag, ze verwenst hem en hoopt er binnenkort met haar *Nichte* eens over te praten (vs. 36-47). In de volgende scène volgt een monoloog van de *Nichte* (vs.48-70) waarin zij hoog opgeeft over het huwelijk van haar nicht en aankondigt bij haar op bezoek te gaan. Aangekomen is de *Nichte* zeer verbaasd over hoe slecht haar nicht eruitziet. *tWjyf* vertelt over haar aframmelingen en de *Nichte* wil weten wat de oorzaak is. Eerst denkt de *Nichte* dat de seksuele omgang het probleem moet zijn, maar dat is het niet en *tWjyf* benadrukt dat ze daar geen genoeg van kan krijgen (vs.106-139). Nee, haar man slaat haar als ze niet slaafs genoeg is in het huishouden. *tWjyf* beklagt zich dat ze als een voetveeg wordt behandeld (vs.141-45). Zij vertelt ook over zijn gewoonte om na een afranseling uit het venster te leunen en een liedje te zingen. Dat brengt de *Nichte* op het idee om haar nicht aan te raden hem de volgende keer klem te zetten in het raam. *tWjyf* laat daarop aan haar nicht zien hoe het schuifraam werkt (vs. 191-195). Dit zal voor het publiek zeker de voorpret hebben verhoogd. De *Nichte* raadt nog wel aan om het raam goed vast te zetten zodat hij zichzelf niet kan bevrijden. Daarna moet ze hem een pak slaag geven en net als haar man een liedje zingen en wat fluiten. De *Nichte* gaat weer naar huis. *tWjyf* spreekt zichzelf moed in met een monoloog. Dan volgt een ‘pauza cleene’ voor vs. 239. Er is sprake van een scènewisseling, maar dat komt vaker voor in dit spel en dan zonder pauze. Dit is dus een speciaal moment een wending in het spel. *tWjyf* is veranderd, ze zal zich niet meer als een voetveeg laten behandelen. Het publiek weet dat en weet ook wat de man boven het hoofd hangt, een kort uitstel door een onderbreking verhoogt hier de spanning. Er kan muziek hebben geklonken.

In de nieuwe scène komt de man over straat aangelopen en spreekt zijn verwachtingen met betrekking tot zijn vrouw uit in een monoloog (vs. 239-46). Wanneer hij zijn huis binnengaat, roept hij haar en ze komt tevoorschijn. Deze keer geeft *tWjyf* brutale antwoorden en voert de bevelen van *Den Man* niet uit. Hij geeft haar een pak slaag (vs. 256a) en zij slaat terug (vs. 256b). Als er muzikale ondersteuning was zouden ook de klappen met geluid van muziekinstrumenten ondersteund zijn geweest. *Den Man* spreekt zijn verwarring uit in een monoloog en kondigt aan in het venster een liedje te gaan zingen (vs. 266-77). *tWjyf* gaat klaarstaan om hem klem te zetten. Na zijn liedje, waarin hij zingt dat hij haar zal slaan als ze zich niet beter gaat gedragen, fluit hij nog een deuntje. Het publiek weet wat er nu komen gaat, deze informatievoorsprong verhoogt de spanning. Dan zet zij hem klem en geeft hem een pak rammel. Hij maakt veel misbaar: ‘Ay! Ay!’ en ‘Bey! Bey!’ en ‘Moort!’ (vs. 287; 289; 293). Muzikale ondersteuning zou het spektakel hier zeker vergroten. We weten niet hoe de opstelling op het toneel was, maar het zou een mooi gezicht zijn geweest wanneer het raam dwars op de toeschouwers staat zodat ze de man op zijn zij kunnen kijken, zijn hoofd naar de straat en zijn achterwerk nog binnenshuis waar hij slaag krijgt van zijn vrouw. Daarna zingt *tWjyf* een liedje want zij is nu aan zet. Het liedje is een regel langer en hiermee overtroeft zij haar man (Hüsken 2005, p.989). Na het zingen fluit ze nog een deuntje. Het is heel duidelijk dat ze haar man hierbij nadoet, omdat ze dat ook hardop zegt (vs. 299 en vs. 311). Ondertussen in haar huis zit de *Nichte* zich af te vragen hoe het met haar nicht gaat en ze besluit een kijkje te gaan nemen. Wanneer ze aankomt krijgt ze medelijden met *Den Man* (vs. 329-31). Maar *tWjyf* zal hem niet bevrijden voordat hij heeft gezworen zijn leven te beteren en aan haar eisen tegemoet te komen. Dat doet haar echtgenoot graag. De *Nichte* richt zich nu tot het publiek met de boodschap dat alle ‘vrauwesmytters’ eenzelfde lot zouden verdienen (vs. 359-62).

Het is een kort spel met veel scènewisselingen, waarbij er verschillende locaties lijken te zijn, want zowel *Den Man* als de *Nichte* komen en gaan. De verschillende personages zouden op verschillende plekken van het toneel tegelijk aanwezig kunnen zijn en zich op de achtergrond bezighouden met stil spel wanneer zij geen rol hebben in een scène. Een toneelopstelling met bijvoorbeeld een voortoneel, twee compartimenten gescheiden door gordijnen en een zijtoneel waar het venster op uitkomt en dat ook de straat kan verbeelden waarlangs de man naar de kerk gaat zou daarbij goed gewerkt hebben. Hummelen (1989) beschreef daarvan enkele voorbeelden in zijn artikel *Toneel op de kermis*,





naar buiten gelopen, want met het raam dicht kan niemand haar horen. *tWjff* zingt een regel meer dan haar man en overtroeft hem daarmee (Hüsken 2005, p.989). Zij komt met het lied zelfverzekerd over. Er is dus in beide gevallen sprake van karaktertekening, eigenlijk van de verandering van het karakter van de personages, en minder van het overbrengen van een boodschap.

Everaert heeft bij deze liedjes niet vermeld op welke wijs ze gezongen moeten worden, maar dat sluit niet uit dat een bestaande melodie werd gebruikt. De Nederlandse Liederenbank toont ook geen andere liederen met dezelfde tekst. Het waren waarschijnlijk geen bestaande liedjes, ze zijn ook precies toegesneden op dit spel. Muller en Scharpé (1920, p. 607) dichtten deze liedjes dan ook aan Everaert toe.

#### 4 Conclusie

Everaert maakt gebruik van de toneelaanwijzing ‘pauza’ en ‘pauza cleene’ om onderbrekingen in het spel aan te geven, ‘pauza’ markeert in de hiervoor geanalyseerde spelen een onderbreking ten bate van een scènewisseling, voor de onthulling van togen en tussen proloog en begin van het spel. Dat zijn duidelijke momenten, waarschijnlijk met muziek als signaal dat het spel doorgaat. ‘Pauza cleene’ wordt door Everaert echter anders gebruikt. Zowel in *Labuer* als in *Berch* zien we deze pauze op een vreemd moment, het lijkt een bevroering van de scène. Een kort moment dat gevuld moet zijn met pantomimisch spel omdat het vreemd zou zijn als de personages het toneel zouden verlaten en ook vreemd wanneer ze er doodstil bij zouden staan. De functie is hier een vertraging om de spanning te verhogen. Ook in *Nichte* zien we een spanningverhogende ‘pauza cleene’ op het moment dat iedereen behalve *Den Man* op de hoogte is van de wending die het spel zal nemen. Conclusies op basis van Everaerts gebruik van ‘pauza’ en ‘pauza cleene’ in slechts vijf van de 35 spelen zijn natuurlijk voorbarig, maar het is zeker interessant om dat eens voor alle spelen van Everaert nader te bekijken.

Uit de analyse van de liederen in de bovenstaande vijf spelen van Cornelis Everaert blijkt dat de liedjes in alle gevallen de aantrekkelijkheid van de opvoering verhogen. Everaert maakte gebruik van de speelse techniek van het zingend opkomen (*Maria*, *Joncheyt* en *Bergh*), waarbij de personages telkens per ongeluk in het spel verdwaald lijken. In één geval (*Maria*) combineerde hij dat zelfs met een andere creatieve techniek, het opkomen uit het publiek. Ook gebruikte hij het lied als hoogtepunt in het spel (*Labuer*) of als omlijsting van het hoogtepunt (*Nichte*).

Naast de verhoging van de aantrekkelijkheid spelen de meeste liedjes een rol in de karaktertekening van de personages (*Labuer*, *Joncheyt*, *Bergh* en *Nichte*). De liedteksten vertellen bijvoorbeeld wat de zingende figuren beweegt, wat ze voelen en hoe ze denken. In een enkel geval (*Maria*) is de aansluiting bij het personage niet zo precies, maar verwoordt het lied wel het thema van het spel. Ook in *Labuer* komt het thema van het spel in het lied naar voren. Daarmee is het lied in *Labuer* het enige lied dat zowel een rol speelt in de karaktertekening van de personages als in het overbrengen van de boodschap.

Everaert schreef alle teksten van de liedjes zelf, daarvan zijn Muller en Scharpé (1920) overtuigd. De liedjes zijn zo goed toegesneden op de stukken en de personages dat dit het meest waarschijnlijk lijkt. Er zijn in de Nederlandse Liederenbank ook geen overeenkomsten gevonden met andere liedjes. Voor drie van de hier onderzochte liedjes

noemde Everaert in de toneeltekst de te gebruiken melodie (*Labuer, Maria, Joncheyt*). Dat sluit niet uit dat er voor de andere liedjes ook een bestaande wijs gebruikt is, maar daarvan maakte Everaert geen melding. De gebruikte wijs voor het lied in *Joncheyt* is nu niet meer bekend, dus ook daarover valt niets te zeggen. Het gebruik van een bekende melodie kan een bepaald effect op de toeschouwers gehad hebben, de intertekstualiteit van de melodie. Deze effecten zijn dus in slechts twee gevallen te beredeneren: in *Labuer* is er een grappig effect omdat melodie (en andere voorbereidingen) een meilied doen verwachten en de inhoud van het lied niet bij die verwachting aansluit. In *Maria* zou het gebruik van een lokaal chauvinistisch lied de identificatie van het publiek met het personage kunnen hebben vergroot.

Tot slot moet de kanttekening geplaatst worden dat een onderzoeker die wekenlang studeert op een liedtekst ingebed in een spel er mogelijk meer in ziet dan het contemporaine publiek er tijdens de duur van het spel uit kon halen. Want een ‘allegorie kan bewust zo levendig zijn geschreven en voorgedragen, dat vooral een receptie op performatief niveau werd beoogd en het publiek werd geacht pas in tweede instantie (of helemaal niet) door te dringen tot een betekenis van welke aard dan ook’. (Ramakers 2004, p.129). Maar goed, rederijkers dichtten niet alleen voor hun publiek, het waren ook competitieve kunstenaars die elkaar graag aftroefden met hun knappe staaltjes dichtkunst.

Gebruikte literatuur

- Balk-Smit Duyzentkunst, F., M.Th.C. Mathijssen-Verkooijen & H. Pleij (2007). Kruyskamp-prijs 2006. Advies van de commissie van voordracht. In *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 2005-2006*. (p.136-137). Leiden: Maatschappij der Nederlandse Letterkunde. (via DBNL)
- Boven, E. van & G. Dorleijn (2010). *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho.
- Bruin, M.J. de, J. Oosterman & C.B.M. Strijbosch (2001). *Repertorium van het Nederlandse Lied tot 1600: Repertory of Dutch songs until 1600*. Amsterdam /Gent: Meertens Instituut Koninklijke/ Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. (via Liederenbank)
- Coigneau, D. (1992). Een vreuchdich liedt moet ick vermanen. Positie en gebruikswijzen van het rederijkerslied. In F. Willaert. *Een zoet akkoord* (p.255-270). Amsterdam: Prometheus. (via DBNL)
- Dijk, H. van & B. Ramakers (2001). Spel en spektakel. Ter inleiding. In H. van Dijk & B. Ramakers (red.). *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen* (p.9-34). Amsterdam: Prometheus.
- Dijk, H. van (2006). Een nieuwe uitgave van Everaert. In *Madoc, 2006*, 46-49. (via DBNL)
- Herk, A. van (2005). Recensie. Cornelis Everaert. De Spelen. Opnieuw uitgegeven, van inleidingen, annotaties en woordverklaringen voorzien door W.N.M. Hüsken. Hilversum: Verloren, 2005. 2 dln. 1040 blz.; EUR 90,00; ISBN 90-6550-847-3. *Neder-L. Electronisch tijdschrift voor de neerlandistiek*. Geraadpleegd op 9 oktober 2014 via <http://www.neder-l.nl/newindex.html?http://www.neder-l.nl/bulletin/2005/09/050910.html>
- Hummelen, W.M.H. (1989). Toneel op de kermis, van Breugel tot Bredero. In *Oud Holland, 103*, 1-45. (via DBNL)
- Hummelen, W.M.H. (1996). 31 augustus 1539. De eerste bundel met rederijkersspelen die bij een wedstrijd opgevoerd zijn, komt uit bij Joost Lambrecht Lettersteker te Gent. Spelen van sinne en hun opvoeringspraktijken. In R.L. Erenstein (red.). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (p.98-105). Amsterdam: AUP.
- Hummelen, W.M.H. (2001). 'Pause' en 'selete' in de *Bliscapen*. In H. van Dijk & B. Ramakers (red.). *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen* (p.246-262). Amsterdam: Prometheus.
- Hüsken, W.N.M. (Ed.) (2005). *De spelen van Cornelis Everaert*. Hilversum: Verloren.
- Moser, N. (2001a). Maria verklaard. Everaert als exegeet in *Maria ghecompareirt byde claerheyd* (1511). In H. van Dijk & B. Ramakers (red.). *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen* (p.246-262). Amsterdam: Prometheus.

Moser, N. (2001b). *De strijd voor rhetorica. Poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en 1620*. Amsterdam: AUP.

Moser, N. (2005). Cornelis Everaert in de eenentwintigste eeuw. In *Queeste. Tijdschrift over middeleeuwse letterkunde in de Nederlanden*, 12, 85-87. Hilversum: Verloren. (via DBNL)

Muller, J.W. & L. Scharpé (eds.) (1920). *Spelen van Cornelis Everaert*. Leiden: Maatschappij der Nederlandse Letterkunde. (via DBNL)

Pleij, H. (2003). Rederijkerij als spektakel. In B. Ramakers (ed.). *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)* (p.23-41). Amsterdam: AUP.

Pleij, H. (2007). *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560*. Amsterdam: Bert Bakker.

Poel, D.E. van der (red.), D. Geirnaert, H. Joldersma & J.B. Oosterman (2004). *Het Antwerps Liedboek*. Reconstructie van de melodieën door L.P. Grijp. Tiel: Lannoo.

Ramakers, B. (2004). Lezen als toeschouwer. Over performatieve receptie van Middelnederlandse teksten. In *Queeste. Tijdschrift over middeleeuwse letterkunde in de Nederlanden*, 11, 127-139. Hilversum: Verloren. (via DBNL)

Wallis, M. & S. Shepherd (2010). *Studying Plays*. Londen: Bloomsbury Academic.

#### Gebruikte websites

<http://www.dbnl.org>

<http://www.liederenbank.nl>