

# De oorsprong der abele spelen en sotternieën

door

DR. N. C. H. WIJNGAARDS

In 1962 leidde een structuurvergelijking van de abele spelen onderling<sup>1</sup> mij tot de konklusie, dat er wel niet veel twijfel meer kan bestaan omtrent de oorsprong van dit merkwaardige en in West-Europa unieke dramatische genre. De gegevens die bij mijn onderzoek aan het licht traden, wezen duidelijk in de richting van een ontwikkeling uit de gedramatizeerde dialogen der mimen, of uit de gedialogeerde liederen der sprooksprekers en speellieden.

De door mij toegepaste methode van onderzoek bood m.i. nog meer mogelijkheden, die tot nu toe onontgonnen bleven; bovendien werd ze nog niet gebruikt bij een onderzoek van de sotternieën. Daar de vier abele spelen en de zes sotternieën tezamen voorkomen in het Hulthemse handschrift en daarom in dezelfde dramatische traditie staan – ook al verschillen de beide genres nóg zo aanzienlijk – leek het gewenst alle exakte gegevens die een structuuranalyse van de tekst zou kunnen opleveren, eens op elkaar te betrekken.

In 1962 kwam ik tot de overtuiging, dat het spel *Lanseloet van Denemerken* een eindstadium vertegenwoordigt in de boven aangeduide ontwikkelingsgang, in die zin dat het reeds volledige – en bijzonder hoogstaande – toneelkunst is, maar dat het anderzijds in zijn structuur duidelijke sporen bewaart van zijn oorsprong. Het was mij allereerst opgevallen, door studie van de dialogografie, dat in *Lanseloet* op geen enkele plaats meer dan twee personen 'en scène' zijn. Dit kan moeilijk op toeval berusten: het stuk telt 952 verzen en heeft zes verschillende rollen. Waarom treden dan op geen enkele plaats 3 of meer figuren tegelijk op?

De drie overige spelen vertonen een geheel ander beeld; op verscheidene plaatsen móeten meer figuren tegelijk op de planken zijn, soms zelfs vijf en meer. Het spel *Gloriant* begint met een gesprek tussen drie personen; het eindigt met de bekende bevrij-

1. N. Wijngaards, *Structuurvergelijking bij de abele spelen*, *Lev. Talen*, nr. 215, juni 1962, p. 322.

dingsscène, waaraan, behalve Florentijn, Gloriant en Rogier, ook de Hangdief en de Rode Lioen moeten deelnemen. Op het einde van *Esmoreit* staan Robbrecht, Esmoreit, Platus, Damiët, en de Koning en de Koningin van Sicilië, dus zes figuren, op de planken. Tenslotte: in het *Spel vanden Winter ende vanden Somer* moeten in een bepaalde scène minimaal vijf figuren tegelijk 'op' zijn. Een merkwaardig verschil dus. *Lanseloet* kón dus door twee acteurs gespeeld worden, die van tijd tot tijd van rol wisselden. Dit vroeg van de spelers een zekere behendigheid in het variëren van de stem en in het typeren van de uitgebeelde figuur door attributen. Wat het eerste aangaat, we lezen in het grafschrift van de mimus Vitalis uit de 9e eeuw het getuigenis:

Fingebam vultus, habitus ac verba loquentium  
Ut plures uno crederes ore loqui.

Wat voor Vitalis gold, kunnen we ook aan de acteurs die de abele spelen opvoerden, toeschrijven. Om een figuur te typeren, hebben ze dan een kaproen, een hoofddoek, een helm, een wapen of iets dergelijks gebruikt. Ze bezaten trouwens nóg een middel om 't het publiek mogelijk te maken het spel beter te volgen, een middel dat de tekst verschafte. Zoals bekend, wordt in nagenoeg elke spreekbeurt de aangesproken persoon expliciet genoemd: O edel ridder van hogher aert (54), o scone maghet (58), edel here (94), Sanderijn (108), Her Lanseloet (124) etc.<sup>2</sup>

Natuurlijk kan men zich afvragen, of de teksten niet door één speler zijn gezegd, die dus alle rollen voor zijn rekening nam, zoals dit nu nog gebeurt door de volkszangers in Sicilië bijv. Maar, indien men dit zou aannemen, — hetgeen op zích zeker tot de mogelijkheden behoort — houdt men juist in het geheel geen rekening met het feit, dat in *Lanseloet* nooit meer dan twee spelers tegelijk op het toneel zijn. Eén acteur zou immers even gemakkelijk drie rollen kunnen spelen als twee.

Aan de exakte gegevens is tot nu toe te weinig aandacht besteed. Dit geldt bijvoorbeeld ten aanzien van de dialoogbouw. *Lanseloet van Denemerken* is qua dialoogbouw veel statischer en stugger dan *Gloriant* of *Emoreit*: de spreekbeurten zijn gemiddeld aanzienlijk langer (13 t.o. 8 vv. gemiddeld); korte spreekbeurten komen er veel minder in voor. Wanneer we de spreekbeurten van één, twee, drie of vier verzen relatief kort noemen, komen we tot de volgende vergelijkende cijfers: *Lanseloet* 19, *Esmoreit* 42, *Gloriant* 49.

2. Aan de expliciete aansprekingen in de abele spelen en sotternieën is tot nu toe zeker te weinig aandacht geschonken. In *Gloriant* en *Esmoreit* zijn ze nog zeer frekwent; in de sotternieën neemt de frekwentie sterk af.

Daarbij valt nog op, dat spreekbeurten van één vers slechts voorkomen in *Gloriant* en *Esmoreit* en niet in *Lanseloet*.

Natuurlijk is het gemiddeld aantal verzen per spreekbeurt niet het enige gegeven dat ons in dezen interesseert; de spreiding in de statistiek van de spreekbeurten kan ook significant zijn. Bij *Lanseloet* is de spreiding veel meer verdeeld dan bij de beide andere spelen (*Lanseloet* 2-26 vv.; *Gloriant* en *Esmoreit* 2-10 vv.); bovendien blijkt de spreiding bij de beide laatste spelen dezelfde.

De aard van de dialoog – meer statisch dan wel meer dynamisch in zuiver technisch opzicht – is in sterke mate afhankelijk van de door mij genoemde gegevens: het gemiddelde aantal verzen per spreekbeurt en de spreiding van de frekwentieverdeling.

Nog in een derde opzicht bewaart *Lanseloet* sporen van zijn oorsprong, eveneens in de tekst. Een echte 'samenspraak' tussen twee figuren – een jeu parti of dispute – wordt door de auteur nooit toneelruimtelijk gedacht. De twee partners komen tot een uitwisseling van gedachten en er ontstaat een strijddialoog, een heuristische dialoog, een cirkeldialoog of een uithoordialoog, alle eveneens basiselementen van het drama. Maar er ontstaat pas een vrije dramatische ruimte, wanneer het spel het enge kader van de dialoog te buiten gaat, wanneer de figuren zich van elkaar weg kunnen bewegen naar alle zijden en dus blijkt, dat de dialoogbinding niet de enige is, waaraan de figuren gehoorzamen. Evenzo wordt in een gedialoogerd lied met epische inhoud wel een afstand geschapen tussen de luisteraar en de sfeer waarin het verhaal zich voltrekt, maar er wordt geen nieuwe ruimte gecreëerd waarin de spelende figuren onderling zich vrij en op afstand van elkaar bewegen. Welnu: In *Lanseloet* zijn de figuren wél in een nieuwe dramatische ruimte, maar ze blijven steeds in de dialoogrelatie, komen daarvan nauwelijks los, spelen nooit 'op afstand'. Dat er wel dramatische spanning ontstaat, is te danken aan andere structurele elementen, voornamelijk aan die van de innerlijke handeling.

Ter verduidelijking een plaats in *Lanseloet*, waar wél iets van dit toneelruimtelijke te vinden is, een hoogst merkwaardige plaats overigens. Reinout, op zoek naar Sanderijn, heeft de 'Warande huedere' ontmoet en tracht hem nu over te halen zijn nieuwe meesteres te roepen:

Reinout

Enen penninc es saen verteert

Ende oec qualijc over bracht!

700 Loept ende haest u al u macht

Ende doet mi spreken Sanderijn,

(Daer sijn.ij.penninghen roet guldiyn)

Ende segt hare met woorden sterke,  
 Dat hier ene bode es uut Deenmerke  
 705 Diese met haesten spreken moet.

Warande huedere  
 Nu willic lopen metter spoet  
 Ende sal bringhen die vrouwe met mi.

In dit tekstgedeelte liggen mogelijkheden vervat de scène inderdaad toneelruimteliĳk te spelen, ook al kon deze passage bij opvoering door twee personen zonder plaatsverandering worden gezegd. De 'warande huedere' richt zich nu tot Sanderijn met de volgende woorden :

O edel vrouwe van herten vri,  
 Ic bidde u vriendelike comt tot hier.  
 710 Hier buten hout een degen fier  
 Die u met haesten spreken moet.

Daarna spreekt de bode Sanderijn rechtstreeks aan. Merkwaardig is, dat in deze passage, waarin we iets bespeuren van toneelruimteliĳk zien, binnen zes verzen een vers nagenoeg letterliĳk wordt herhaald. Dit is een geval van taalarmoede, waarvan men de schrijver van *Lanseloet* moeilijk kan verdenken ! Het ligt dan ook voor de hand de oplossing in een andere richting te zoeken. Het spel *Lanseloet* kón door twee spelers gebracht worden ; later is het zeker door meer spelers ten tonele gevoerd. Heeft de tekst toen wijzigingen ondergaan, bijvoorbeeld in die zin, dat het tekstgedeelte van v. 706 tot en met v. 712 een latere invoeging is ? Dergelijke invoegingen zouden ook plaatsgevonden kunnen hebben bij de eerste opkomst van de Ridder van Rawast en bij die van de Warande Huedere.

Om begripsverwarring te voorkomen nog een verduidelijking. In de zgn. Wechsellieder<sup>3</sup> wordt door twee figuren gedialogeerd ; ze stellen twee geliefden voor, mijlenver van elkaar verwijderd, maar hun liefde uitzingend in een besef van voortdurende liefdesgemeenschap. Bepalend voor de structuur van deze liederen is dus de tegenstelling tussen de lichamelijke afstand en de innerlijke eenheid. Toneelruimteliĳk brengt dit evenwel geen konsekwenties met zich mee<sup>4</sup>.

Het spel *Vanden Winter ende vanden Somer* vertegenwoordigt ook in bepaald opzicht een eindfaze in de ontwikkeling van het drama. Terwijl *Lanseloet* echter een dialoogstructuur bezit, die geleide-

3. Zie A. Angermann, *Der Wechsel in der mittelhochdeutschen Lyrik*, 1910, p. 139.

4. Cf. H. Furstner, *Studien zur Wesensbestimmung der höfischen Minne*, Groningen-Djakarta, 1956.

lijk aan een spanningsverloop op gang brengt, de spanning naar enkele hoogtepunten voert, om tenslotte, psychologisch verantwoord, naar het rustpunt terug te leiden, bestaat *Vanden Winter* eigenlijk slechts uit één, zij het dan gevarieerde en genuanceerde, strijddialoog. Het heeft geen wezenlijk dramatische kwaliteiten als Lanseloet, dat daardoor sterk verwant is aan de volksballade; het is een gedramatizeerde uitwerking van een episch-didaktische samenspraak, waarvan de kern te vinden is in de dialoog tussen de twee hoofdfiguren. Het gaat er mij in dit verband niet om het spel terug te voeren – wat zijn inhoud betreft – tot het Latijnse gedicht *Conflictus veris et hiemis*<sup>5</sup> of tot het Franse *De l'Yver et de l'Esté*<sup>6</sup> of tot een middelduits gedicht; van belang is alleen de structurele overeenkomst tussen elk van die dialogen en de 'ruggegraat' van het spel *Vanden Winter*. De bijrollen doen niet anders dan reeds geuite beweringen staven of nuanceren. Venus kapt de strijddialoog af, maar lost ze eigenlijk niet op. Toch kan het stuk niet met minder dan vijf acteurs gespeeld worden, ondanks zijn primitief karakter, zowel toneeltechnisch als dramatisch. Men komt in de verleiding te denken aan een inschuiving van bijrollen in een oorspronkelijker tekst, waardoor meer dramatisatie kon plaatsvinden, zonder dat de dramatische handeling zelf daardoor ook maar enigszins werd versterkt. Zelfs Vrouw Venus lijkt een later toegevoegde figuur; inhoudelijk gezien kan ze een variant zijn op de vondst van de auteur van *De l'Yver et de l'Esté* die de minnende meisjes op het eind van het stuk een beslissing laat nemen<sup>7</sup>.

Bezien we nu de gegevens uit de dialoogstructuur, dan treffen we ook hier een betrekkelijk hoog gemiddeld aantal verzen per spreekbeurt (ruim 12 vv.), kenmerk dus van een stugge, weinig soepele bouw. De spreiding geeft evenwel nóg een interessant gegeven te zien. Er is – wat de dialoogstructuur aangaat – een significant verschil tussen het gedeelte vóór en het deel na de cesuur in het stuk, nl. de plaats waar Moiaert contact gaat opnemen met Vrouw Venus (v. 407-408). Vóór de cesuur is het gemiddeld aantal verzen per spreekbeurt 14,3 vv.; in dat gedeelte komt geen spreekbeurt van 2 vv. voor, slechts één van 4 vv. en één van 6 vv.; na de cesuur is het gemiddelde 10; er komen 2 spreekbeurten voor van 2 vv., 5 van 4 vv. en 3 van 6 vv. Venus

5. Hoffman von Fallersleben, *Altniederländische Schaubühne: Abele spelen en Sotternieën (Horae Belgicae VI)*, Breslau, 1838, p. 236-238.

6. P. Leendertz jr., *Middelnerlandsche dramatische poëzie*, Leiden, 1907, p. CLXV.

7. Wat de stof betreft, is de dialoog tussen Zomer en Winter erg oud; een analoge oplossing bij een Frans en een Nederlands auteur zegt natuurlijk nog niets over eventuele directe verwantschap.

zelf neemt de meeste korte beurten voor haar rekening: 2 van 2 vv. en 2 van 4 vv. De bedoelde gegevens kunnen niet als absolute grootheden worden gehanteerd; juist in hun onderling verband en in vergelijking met de gegevens van andere stukken kan men er betekenis aan hechten<sup>8</sup>.

Vervolgens een structureel onderzoek van de sotternieën. Het genre mag, zoals reeds gesteld, wat de inhoud betreft streng gescheiden zijn van het abele spel, de dramatische vorm ervan vertoont zoveel overeenkomst met die van het ernstiger genre, dat het mogelijk kan zijn, door combinatie van alle gegevens, een voorstelling te verkrijgen van de verschillende stadia tussen de dialoog aan de oorsprong van de ontwikkelingsgang en het volledige spel.

Ten aanzien van de inhoud stelde prof. Hope Traver<sup>9</sup>, dat de sotternie die na elk spel volgt in het Hulthemse handschrift, een variant te zien geeft van een motief in dat abele spel: na de ideaalbeeltenis van Florentijn, waarop Gloriant verliefd wordt, zag de toeschouwer in *Die Buskenblaser* de op zichzelf verliefde dwaas, die naar een ideaal uiterlijk streeft en er dan zo zwart als een moor van afkomt; na het hekstype, door Lanseloets moeder vertegenwoordigd, presenteerde men *Die Hexe*, waarin met werkelijke of vermeende hekserijkultus de spot gedreven werd. Mocht dit al zo zijn, dan lijkt het toch het meest waarschijnlijk, dat men reeds aanwezige spelen in de bedoelde volgorde bijeenvoegde om het beoogde effect tot stand te brengen. Wat de technisch-dramatische structuur betreft, sluiten het abele spel en de er onmiddellijk volgende sotternie niet steeds bij elkaar aan, hoewel ook hier *Lippijn* (na *Esmoreit*) en *Die Buskenblaser* (na *Gloriant*) weer grote structurele overeenkomsten vertonen, waardoor ze zich onderscheiden van *Die Hexe* (na *Lanseloet*) en *Rubben* (na *Vanden Winter*).

Een meer diepgaande analyse is evenwel noodzakelijk om de verschillende gegevens recht te doen wedervaren.

De eenvoudigste sotternie is *Truwanten*. Het stuk is niet volle-

8. De cesuur houdt nauw verband met de dramatische spanning in het spel. De komst en de inmenging van Venus geeft, zoals Rob. Antonissen (*Een abel spel vanden Winter ende vanden Somer*, Antwerpen, 1946, p. 33) terecht opmerkt, er een 'onverwachte wending' aan. Erg verbluffend is de oplossing, door Vrou Venus aan de hand gedaan, inmiddels niet: het is niets meer of niets minder dan een dooddoener. De dramatische spanning mondt niet uit in een hoogtepunt, integendeel. Dit alles zou geredelijk verklaard kunnen worden uit het feit, dat er aan het spel 'geknutseld' is.

9. Hope Traver, *Religious Implications in the Abele Spelen of the Hulthem manuscript*, *The Germanic Review*, dl. 26, p. 34 e.v.

dig; het begin ontbreekt. Dit valt gemakkelijk te rekonstrueren: de dialoog tussen de 'vrouw' en de 'maerte' is op het weggefallen blad reeds begonnen. Middenin de daaropvolgende scène, een samenspraak tussen de 'maerte' en broeder 'Everaert', die haar overhaalt met hem te gaan 'truwanten', komt een wat verdwaalde spreekbeurt van één vers voor:

- Die broeder
- 50 Oec sal menich edelen traen  
 Van wine doer ons stroetken gaen.  
 Nu volghet mi, suster Luetgaert.
- De Maerte
- Gherne, broeder Everaet.

Door dit losse vers bestaat de nu volgende spreekbeurt van de broeder uit een even aantal gepaard rijmende verzen, evenals de slotmonoloog van de 'duvel' die daarop volgt. In het Hulthemse handschrift is dit bijzonder ongewoon. Het zou daarom wel kunnen zijn, dat zowel de laatste spreekbeurt als het slot van de 'duvel' later zijn toegevoegd. Het spelletje neemt juist in die twee spreekbeurten namelijk een geheel andere kleur aan: er komt nu en sterk moraliserende tendens in, die er tevoren in het geheel niet was. Het eerste gedeelte is een situatie-dialoog waardoor de figuren scherp getypeerd worden; het laatste deel bestaat uit twee sarkastische hekelmonologen, verwant aan de provençaalse tenson, waarin het vagabonderen, bedelen en parasiteren van verlopen bedelbroeders en nonnen wordt bekritiseerd. De broeder heeft dan namelijk zijn masker afgeworpen:

- Want wi hebben vele ghesellen  
 Beide in clusen ende in sellen,
- 70 Die de werelt quantsijs begheven  
 Maer gingese vollen ofte weven,  
 Si souden bat met sulken saken  
 Gode onsen here genaken.  
 Maer swesters, baginen, lollaerde,
- 75 Si zijn also loei van aerde,  
 Datse qualijc pinen moghen,  
 Maer si droilen wel grote toghen  
 Als sire connen ane gheraken..

En de 'duvel' neemt in zijn 'naprologhe' dan alle twijfel weg:

- Desen broeder..  
 Sinen heilicheit heeft hi nu besceten.  
 Al draechti nu grau habijt,  
 Het sal noch comen wel den tijt,  
 Dat hi rekeninge doen sal  
 Ende sijn brueders groot ende smal..

*Die Hexe*, de sotternie na *Lanseloet*, is wat de technische structuur betreft, eigenlijk even primitief als *Truwanten*. De enige spreekbeurt van één vers is de allerlaatste regel, uitgesproken door Juliane, de 'heks', in de tekst zelfs na het 'Hier vechten si!' Het gemiddeld aantal verzen per spreekbeurt is, als in *Truwanten*, voor een klucht relatief hoog, ook al moeten we bedenken dat dit gemiddelde, waar het hier teksten van tamelijk kleine omvang betreft, niet zoveel significantie heeft als het gemiddelde bij de abele spelen. Een werkelijk dramatische kern bezit ook *Die Hexe* niet, evenmin wordt er 'op afstand' gespeeld. De dialoog tussen Luutgaert en Machteld is een simpele expositie-dialoog, die de gebruikelijke proloog in een stuk van langere adem vervangt. Het hoogtepunt ligt in het zeer korte tweede en laatste gedeelte, waar Juliane, mogelijk te goedertrouw, zichzelf in diskrediet brengt :

Wat, gebuerinnen ! mochtic u iet vromen  
 95 Met mire const, met minen rade,  
 Ic ben die ghene, diet gherne dade,  
 Want u welvaren ware mi lief.  
 Haddi die hant van enen dief  
 Daer neghen messen op waren ghedaen,  
 100 Het soude u altoes voerwaert gaen,  
 So waer ghi die hant ane sloecht..

De beide vriendinnen vatten deze uitlating op als een onmiddellijke bekentenis en nemen het recht in eigen hand.

Een zeer primitieve uitwerking van een zeer simpel gegeven dus ; het is echter niet mogelijk het spelletje met twee acteurs uit te voeren.

De sotternie *Rubben* sluit in verschillende opzichten geheel bij de bovengenoemde kluchten aan. Alleen de allerlaatste spreekbeurt is er één van één vers, Gosens antwoord op de uitdaging van zijn vrouw :

Ic soude u vollijc voer u museel  
 Smiten, die tande souden u uutspringen.

Gosen

245 Soe seldi tierst voren singhen.

De dialoogstructuur vertoont weinig meer soepelheid dan in *Truwanten* en *Die Hexe* : er is evenmin een vlotte afwisseling, er is weinig levendigheid, geen sterke geleding van de tekst. Het gering aantal scènes is opvallend (3) voor een tekst van 245 verzen ; bovendien is de eerste scène – door *Rubben* alleen gesproken, een monoloog van 24 verzen – geheel en al expositie. De hoofdsce ne, ongeleed van v. 25 tot v. 216, is een gedramati-



seerde heuristische dialoog : Rubbens schoonmoeder en Gosen, zijn schoonvader, weten de onnozele hals tevreden te stellen ten aanzien van de wat snel na het huwelijk geboren zoon. Dramatische spanning is er in het geheel niet, evenmin een dramatisch hoogtepunt. De slotscène, waarin Gosen en zijn vrouw elkaar in de haren vliegen, moet dienen om althans nog enige aktie op de planken te laten zien.

Een dramatische kern is er overigens in de stof wel aanwezig, maar de auteur heeft die niet uitgebuit. De teleurstelling van de jonge vader Rubben en zijn gerechtvaardigde twijfel aangaande zijn vaderschap zouden tot een dramatisch hoogtepunt hebben kunnen leiden ; nu blijft de schrijver verstrikt in de in wezen epische betrokkenheid op zijn onderwerp.

De drie besproken sotternieën – *Truwanten*, *Die Hexe* en *Rubben* – komen dus eigenlijk niet uit boven het dramatisatiestadium. Ze zijn alle drie nog sterk episch ; bovendien zijn ze ook technisch het minst geschikt voor het toneel. Is het een toeval, dat de beide laatste in het Hulthemse handschrift aansluiten bij *Lanseloet* en *Vanden Winter* ?

De sotternie *Drie daghen here* neemt een tussenpositie in. De toneeltechnische mogelijkheden in de tekst zijn ongeveer gelijk aan die in *Rubben*. De spreekbeurten zijn gemiddeld even lang (en deze tekst telt ruim 400 verzen), terwijl er relatief gezien niet weinig korte beurten in voorkomen. Maar de geleding geeft veel meer gelegenheid tot het opvoeren van de dramatische spanning : de schrijver deelde zijn stof in minstens 10 scènes (het slot ontbreekt) en bracht grote afwisseling door voortdurend te variëren met zijn figuren. In de eerste negen scènes treden hoogstens twee figuren op ; de slotscène vraagt de medewerking van alle vier rollen. Afwisseling is er te over. Daarbij komt dat hier niet langer gedacht is in een epische of didaktische dialoog. Door snelle opeenvolging van handelingsmomenten, waarbij voortdurend de vooruitwijzing wordt toegepast, wordt het hoogtepunt voorbereid. De auteur wist daardoor te bereiken, dat zelfs de moderne lezer zich erover beklaagt, dat hem de ontknoping ontgaat, omdat het slot verloren ging.

Toneeltechnisch blijkt *Drie daghen here* groter mogelijkheden te bezitten dan *Lanseloet* ; het behoeft geen betoog, dat *Lanseloet*, ondanks zijn stroever gang, zijn geringer afwisseling toch veruit de voorkeur verdient vanwege zijn dieper menselijkheid, zijn betere karakterisering der hoofdfiguren en zijn sterkere dramatische gebondenheid.

*Lippijn* en *Die Buskenblaser* vertonen toneeltechnisch een meer gevorderd stadium, ook al zijn beide sotternieën tamelijk smake-loos. Men leest het aan de technische gegevens af; bovendien heeft de schrijver voortdurend toneelruimtelijk gedacht. Dit blijkt bijv. onmiddellijk in het begin van *Lippijn* al, waar snel achtereen volgen een korte alleenspraak van Lippijns vrouw, een korte dialoog tussen de vrouw en Lippijn en dan de scène met Lippijns vrouw en haar minnaar, door de bedrogen echtgenoot bespied. Ook al werd die scène op een open toneel – zonder ruimtelijke indeling – gespeeld, zoals waarschijnlijk is, dan blijft de toneelruimtelijke afstand tussen het minnekozend paar en de glurende Lippijn. En juist hierin vertoont het stuk belangrijke verschillen met *Rubben*, dat naar zijn inhoud zoveel overeenkomst te zien geeft. *Rubben* komt, ondanks de snelle afwisseling van de scènes niet los van de dialoogfase, terwijl *Lippijn* een werkelijk drama mag heten, zij het in hoogst primitieve vorm.

*Die Buskenblaser* past toneeltechnisch in dezelfde categorie als *Lippijn*: de gegevens spreken duidelijk voor de sterke overeenkomst. Maar *Die Buskenblaser* bezit een expositie, een spanningsontwikkeling, vooruitwijzende motieven en een ontknoping. Dramatisch is het beter dan *Lippijn*. Daartegenover staat dat de personenstructuur weer primitiever aandoet. Terwijl immers in *Lippijn* de derde figuur, de 'comere', een essentiële rol vervult, is dit ten aanzien van de 'ghebuer Geert' in *Die Buskenblaser* niet het geval. Deze wordt door het 'Wijf' geroepen om haar man ervan te overtuigen, dat hij er als een dwaas uitziet. Daarna moet hij nog helpen bedenken, met welke afschuwelijke middelen de 'buskenblaser' gereinigd zou kunnen worden. Het typisch toneelruimtelijke komt in deze laatste scène wél uit: er wordt dichterbij – in de samenspraaksituatie – en 'op afstand' gespeeld.

Anderzijds treedt de verwantschap met de zuivere dialoogspelen in het licht, doordat de 'ghebuer' in de figurencompositie geen essentiële rol vervult. Het begin van het stuk bestaat uit de dialoog tussen Goesen – de 'buskenblaser' dus – en 'die ander man', nl. degene die hem overhaalt in de bus te blazen. Daarop volgt de dialoog tussen Goesen en zijn vrouw. Geert, de buurman, neemt hieraan slechts deel door vier spreekbeurten (eenmaal vier en driemaal twee verzen).

Wil men de technische kwaliteiten van de sotternieën in het Hulthemse handschrift evalueren, dan is het noodzakelijk ze als groep te plaatsen tegenover andere kluchten, liefst uit ongeveer dezelfde tijd. Wanneer men dan *Een ghenouchlike clute van Nu*

*Noch* en *Een Cluyte van Playerwater* in die vergelijking betreft, is het meest opvallend, dat beide spelen geheel zelfstandig, los van de dialoog-grondvorm, zijn opgezet. De schrijvers hebben onmiddellijk meer-dimensionaal gedacht, wat de figuren-kompositie betreft. Bovendien geven ze er blijk van die figuren dan ook nog te kunnen plaatsen in een realistisch verband.

De dialoog in beide stukken is soepel, soms vormen drie spreekbeurten tezamen één vers; het rijm wordt niet losgelaten, maar het gesprek springt natuurlijkerwijs in de groep over en weer, zó dat het rijm slechts de beoogde effecten verhoogt<sup>10</sup>.

Beide kluchten zijn ook volkomen ontstegen aan het dramatisatiestadium; de schrijvers zagen kans een nieuwe ruimte op de planken te kreëren, onder andere door het realistisch uitdrukken van de plaatswisseling en door de figuren te dwingen rondom zich een sfeer en een afstand te scheppen, niet afhankelijk van de sfeer en de ruimte waarin de toeschouwers zich bewegen.

In *Nu Noch* is dit bijv. evident in de scène waarin 'dwijf' en 'ghebure' samen de 'pape' gaan halen om de ogenschijnlijk krankzinnig geworden echtgenoot te belezen.

Pape

Ic zal met u gaen tot daer.  
Haelt mij mijn stole en mijn bouc  
Ende mijn quispele.

Ghebuer

Dit wert een schoon besouc!  
Nu zullen wij weten wat nu noch bediet.

Pape

Nu gaen wij rasch.

Dwijf

Hier wonic, heere, ziet.  
Dit es mijn man, spreect hem toe.

De verplaatsing van de figuren in een vrije ruimte geschiedt bij voortduring, ook in *Playerwater*, waarin bijv. de vrouw naar het huis van de 'pape' gaat om hem erop attent te maken dat 's avonds de kust vrij zal zijn, of in de daaropvolgende scène met 'dwijf' en de 'pape' in *Werrenbrachts* huis, terwijl we even later het gesprek kunnen beluisteren van *Werrenbracht* met de man van de hoenderkrof vóór het huis.

10. Cf. G. Stellinga, *De abele spelen: zinsvormen en zinsfuncties*, Groningen-Djakarta, 1955.

Het gaat hier niet zozeer om de mogelijkheden die een tekst aan de regisseur bood, maar om de toneelruimtelijke structuur van de tekst die het zien van een ruimte en het scheppen ervan eenvoudigweg afdwong.

Tenslotte zijn zowel *Nu Noch* en *Playerwater* beide gebouwd op sterk samenhangende progressieve en regressieve motieven. Daardoor wordt een dramatische spanning gewekt, welke tegen het einde van het spel tot een kulminatiehoogte voert om dan snel af te nemen.

Overzien we nogmaals de gegevens betreffende de structuur der abele spelen en sotternieën in het Hulthemse handschrift, dan komen we tot de volgende konklusies :

1. Alle bedoelde spelen vertonen een zeer nauwe onderlinge samenhang, welke bepaald wordt door de grondstructuur, waarin de 'samenspraak' nog valt te herkennen. Soms is dit het geval door de primitieve figurenstructuur, soms door de aard en de uitwerking van de dialoog, soms door een gebrek aan werkelijk dramatische opzet. Als groep onderscheiden deze spelen zich hierdoor van andere vormen van middelnederlandse dramatiek.
2. In *Truwanten*, *Die Hexe*, *Rubben* en *Vanden Winter ende vanden Somer* treden de genoemde eigenschappen het duidelijkst op. *Truwanten* belichaamt wel het zuiverst de ontstaansvorm, nl. de dialoog.
3. Het abele spel *Lanseloet van Denemerken* bewaart duidelijk de sporen van zijn ontstaan uit de dialoog. Toch is het dramatisch van bijzonder hoge kwaliteit ; het vertegenwoordigt als zodanig een van de laatste fazen in de geschetste ontwikkelingsgang.
4. De sotternie *Drie daghen Here* vertoont kenmerken die bij een overgangsfaze behoren.
5. De abele spelen *Esmoreit* en *Gloriant* hebben een aantal trekken gemeenschappelijk, die Stellinga's mening, dat ze aan één auteur moeten worden toegeschreven, versterken. De spreekbeurten tellen gemiddeld een gelijk aantal verzen, de spreiding is gelijk, en in beide spelen is er een aanzet naar toneelruimtelijk zien.
6. Ook *Lippijn* en *Die Buskenblaser* komen in verschillende opzichten sterk overeen ; het is daarom misschien geen toeval, dat juist deze beide kluchten volgen op *Esmoreit* en *Gloriant*.

## ABELE SPELEN EN SOTTERNIEËN

	Totaal aantal verzen	Aantal scènes	Aantal rollen	Min. aant. spel.	SPREEKBEURTEN					Totaal aantal beurten
					Gemid- deld	van één vers	van twee vv.	van drie vv.	van vier vv.	
Lanseloet	952	20	6	2	13 vv.	—	6	—	13	74
Winter	625	11	8	5	12 vv.	—	2	—	6	48
Gloriant	1142	22	8	5	8 vv.	3	16	2	28	122
Esmoreit	1018	24	7	6	8 vv.	1	18	—	23	117
Truwanten	(93)	3	4	2	8 vv.	1	3	—	1	12
Die Hexe (na Lans.)	111	2	3	3	7 vv.	1	2	—	3	16
Rubben (na Winter)	245	3	3	3	6 1/2 vv.	1	10	—	11	38
Drie Daghen Here	(405)	10	5	4	6 1/2 vv.	3	25	—	12	60
Lippijn (na Esm.)	199	6	4	3	4 vv.	5	21	2	9	50
Die Busken- blaser (na Glor.)	208	5	4	3	4 vv.	2	23	1	14	51
Nu Noch	224	9	4	4	1 1/2 vv.					146
Playerwater	344	9	4	4	2 vv.					189

*Nijmegen.*