

## DE STRUCTUUR VAN DE MIDDELEEUWSE KOMEDIE

W.N.M. Hüsken, *Noyt meerder vreucht. Compositie en structuur van het komisch toneel in de Nederlanden voor de Renaissance* (Proefschrift K.U. Nijmegen - Deventer Studiën 3), Uitgeverij Sub Rosa, Deventer, 1987, 308 pp.

V. pQ + ( $\infty$   $\beta$   $\leftrightarrow$   $\omega$ ) . V. // V. Pc + ( $\infty$   $\leftarrow$   $\beta$ ) . V. De op 't eerste gezicht ongetwijfeld bijzonder cryptisch aandoende aanhef van deze boekbespreking is *niet* aan een kwalijke zetduivel te wijten: het betreft hier wel degelijk een zinvolle mededeling, geciteerd uit het te recenseren werk, meer bepaald een mededeling omtrent de structuur van *Rubben*, de bekende sotternie die in het handschrift-Van Hulthem volgt óp en een eenheid vormt mét het abel spel *Vanden winter ende vanden somer*. In deze klucht kunnen nl., in de terminologie van Hüsken, twee 'secties' worden onderscheiden, waartussen de grens wordt aangegeven door de dubbele schuine streep // (het moment waarop Rubben van het 'toneel' verdwijnt). In de eerste sectie, bestaande uit één 'sequentie' van drie 'segmenten' (waarvan de grenzen worden aangegeven door een punt), vindt een interactie ( $\leftrightarrow$ ) plaats tussen twee samspannende *sujets* ( $\infty$   $\beta$ ) enerzijds (de schoonmoeder en haar echtgenoot Gosen) en een slachtoffer *objet* ( $\omega$ ) anderzijds (Rubben), waarbij een voor de *sujet*-pool aanvankelijk gunstige situatie (V; een ongunstige situatie zou omgekeerd worden aangegeven als:  $\wedge$ ) wordt *bestendigd*, zoals blijkt uit de herhaling van het voorop geplaatste symbool in het *derde* segment (V): de *sujets* slagen er immers in Rubben ervan te overtuigen - daarrond draait natuurlijk de hele 'grap' die in deze klucht wordt uitgebeeld - dat hij wel degelijk de rechtmatige vader kan zijn van het kind dat zijn vrouw - hun dochter - na amper drie maanden huwelijk ter wereld heeft gebracht. De overgang tussen de, steeds 'statische', begin- en eindsegmenten wordt hier gevormd door een middensegment (steeds 'dynamisch') waarin *misverstand* (Q, van 'quiproquo') als handelingsaspect overheersend is (vandaar: Q *majuskel*), maar waarbij toch ook enige *persuasieve verbale confrontatie* een rol speelt, zij het in mindere mate (daarom: p *minuskel*); het teken + na de omschrijving van de aard van de handeling geeft aan dat deze voor de *sujet*-pool in positieve, 'gunstige' zin verloopt. Behalve *misverstand* (Q) en *persuasieve verbale confrontatie* (P) kunnen verder ook *list* (F, van 'farce'), *coup de théâtre* (Z) en *fysieke confrontatie* (C) de aard van het dynamisch segment bepalen. Zo is in de sotternie *Rubben* de *tweede* sequentie - tevens *tweede sectie* omdat er bovendien sprake is van een verschuiving in de functie van de personages - niet alleen bepaald door een overheersend aspect *persuasieve confrontatie* (P), maar ook door *fysieke confrontatie* (c): behalve dat Gosen ( $\beta$ ) zich van zijn aanvankelijke medestander ( $\infty$ ) heeft losgemaakt om deze op *persuasieve* wijze van zijn (haar) schuld aan een laakbare handeling in de

voorafgaande sequentie te overtuigen ( $\infty \leftarrow \beta$ ), komt hier secundair ook fysieke strijd bij te pas (c): het *sujet-héros*  $\infty$  (de schoonmoeder) weet het weerbarstig *agent* dat haar echtgenoot hier geworden is door middel van een pak slaag uiteindelijk van haar finaal gelijk te overtuigen. Wat er in niet geringe mate toe bijdraagt dat ook in deze tweede sequentie de gunstige uitgangspositie ( $\vee$ ) door een positieve handeling (+) in stand gehouden wordt. Wanneer ik hier nog aan toevoeg dat naast 'gunstige' en 'ongunstige situatie' ( $\vee$  en  $\wedge$ ) ook *conflict* (X) en *verzoening* ( $\emptyset$ ) kunnen optreden als bepalingen voor de statische segmenten, dan is, op enkele kleinigheden na, ongeveer het gehele instrumentarium weergegeven waarmee Hüsken in deze studie onze oude komische toneelliteratuur structuuranalytisch te lijf gaat.

Het gegeven voorbeeld biedt al dadelijk ook enkele aanknopingspunten voor kritische commentaar op de grotendeels, maar in 'verfijnde vorm', van Bernadette Rey-Flaud's dissertatie *La farce ou la machine à rire* (1984) overgenomen beschrijvingsmethode die Hüsken hanteert. Het model lijkt me alvast niet vrij van redundantie: voorzover ik zie impliceren V in het eindsegment en + (respectievelijk  $\wedge$  in het eindsegment en -) elkaar volkomen. Meer dan een 'esthetisch' bezwaar met betrekking tot de interne 'economie' van de methode is dit uiteraard niet. Belangrijker is dat het beschrijvingsmodel ook leemten vertoont ten opzichte van wat men idealiter van een structuuranalyse van het handelingsaspect - want daar gaat het in deze geformaliseerde schema's toch om - zou kunnen verwachten. Hüsken slooft zich bladzijdenlang uit om de beschrijvingsmethode van B. Rey-Flaud tot een soepel en veelzijdig instrument om te smeden, maar slaagt er uiteindelijk niet in een model te produceren dat ook maar in één opzicht - behalve misschien in de directheid waarmee de *aard* van de handeling in een vijftal types kan worden onderscheiden - voordeliger is dan wat b.v. in de theorie van A.J. Greimas kant en klaar te vinden was. Actantiële polen als b.v. de 'manipulator' of het 'object van verlangen', begrippen als 'contract' en 'contractbreuk', 'opdracht', 'waarheidsevaluatie' e.d. lijken mij immers ook voor de wereld van de klucht van een onmiddellijke toepasbaarheid. Ik zou van deze toepasbaarheid althans graag een wat omstandiger bespreking gezien hebben dan de korte (pro forma?) melding die Hüsken p. 62-63 van de moderne Franse narratologie maakt.

Het van Rey-Flaud overgenomen systeem is niet alleen tamelijk beperkt in zijn mogelijkheden om de wat fijnere aspecten van een handelingsstructuur weer te geven, het is op een aantal punten ook vrij onscherp, zoals Hüsken zelf trouwens bij herhaling constateert en soms - maar niet altijd - uitvoerig bespreekt. Met name de onderscheidingen tussen *héros* en *sujet* (p. 64-66), tussen 'verdubbelde' en 'gesplitste' functie-polen (p. 70), tussen bedrogen *sujet* en bedrogen *objet*, tussen bedriegend *sujet* en bedriegend *agent*, lijken me met Rey-Flaud's begrippenapparaat heel moeilijk met volkomen duidelijkheid te maken. Maar ook de omschrijvingen voor

de aard van het centrale 'dynamisch segment' in een sequentie zijn ten opzichte van elkaar niet glashelder afgelijnd. Is in *Rubben* het gefopte personage *objet-slachtoffer* van een *misverstand* (Q, zoals Hüsken's formule aangeeft) of veeleer van een *bedrog* (F)? En waarom zou het niet net zo goed als een bedrogen *sujet* kunnen worden opgevat: tegenover het voor Hüsken's interpretatie blijkbaar doorslaggevende element dat de schoonmoeder langer 'op de scène' blijft, staat b.v. dat het personage Rubben als eerste opkomt en het publiek mag toespreken, dat hij in totaal niet minder tekst heeft dan zijn schoonmoeder en dat zijn type (de bedrogen echtgenoot) voor het publiek ongetwijfeld intertextueel herkenbaar was. Zo vat de auteur b.v. het titelpersonage van *Lippijn* dan wél op als *sujet-héros*, terwijl diens opponenten, m.n. vooral de bedriegende echtgenote, daar heel wat actiever en initiatiefrijker optreden dan in het geval van *Rubben*.

Dit alles neemt overigens niet weg dat het beschrijvingsmodel, zij het dus wellicht niet in optimale zin, een eerste algemene typering van de beschouwde teksten inzake personagebestand, opbouw en aard van de handeling mogelijk maakt. Een kenmerkend aspect van *Rubben* b.v., waarvoor Hüsken de gelukkige term 'naslag' gebruikt, het verschijnsel nl. waarbij de hoofdhandeling na haar beëindiging een niet onontbeerlijke uitbreiding krijgt ten gevolge van het in opponenten uiteenval- len van een aanvankelijk eensgezinde 'pool', is in de structuur-formule direct 'zichtbaar'.

Het zou trouwens niet correct zijn Hüsken's studie louter tot dit 'structuursche- matisch' aspect te reduceren. De besproken teksten - alle Nederlandse komische toneelstukken vóór de renaissance (wat hier betekent: vóór 1620), dat zijn er in to- taal een goede honderd - worden immers met het oog op de 'classificatie' ook naar hun inhoud beschreven en desgevallend van commentaar voorzien. Met de vrij uit- voerige bibliografie, de lijst van 'structuurschema's' en de verschillende 'registers' die de hoofdtekst toegankelijk maken op titels en auteurs, vormt Hüsken's werk dan ook een waardevol compendium van ons oudste komisch toneel.

De netelige vraag omtrent het ontstaan van dit komisch toneel, en algemeen van het wereldlijk toneel in de middeleeuwen wordt in de inleiding, aan de hand van een beschrijving van de (overwegend oude) bestaande literatuur ter zake, kort behandeld. Na met de grove borstel enkele hypothesen te hebben weggekeerd, komt Hüsken al spoedig tot het wat teleurstellend, althans weinigzeggend besluit dat "de theorie die de 'oorsprong' van het komisch toneel in de Nederlanden als een ana- loge ontwikkeling bij het ontstaan van het geestelijk drama beschouwt" - Van Mier- lo is nog goed voor het desbetreffend concluderend citaat - "als de meest accept- abele" resteert. Wat moet of kan men zich van zo'n 'analoge ontwikkeling' voor- stellen? Bedoeld is immers expliciet *niet* dat het wereldlijk toneel zich historisch

uit het religieus toneel zou hebben ontwikkeld; maar op het 'wanneer', 'hoe' en 'waarom' van de 'analoge ontwikkeling' wordt anderzijds niet ingegaan - of het zou moeten zijn dat een vergelijkbare sociale basis, nl. de *stedelijke* achtergrond - waarvoor wordt verwezen naar Konrad Schoell, *Das komische Theater des französischen Mittelalters* (1975) - hier de beoogde overeenkomst zou vormen. Voor het Franse geval, met name voor de stad Arras en voor Adam de la Halle kan dit model wellicht opgaan, voor de Nederlanden is het nergens geattesteerd. Bij de bespreking van deze kwestie lijkt me Hüsken bovendien ten onrechte 'geestelijk toneel' en 'jongleurs-traditie' als twee concurrerende, elkaar uitsluitende verklaringsmodellen op te vatten: de zgn. *passions des jongleurs* in het 12de- en 13de eeuwse Frankrijk, het verhalende maar tegelijk sterk 'toneelmatige', vermoedelijk in de jongleur-sfeer te situeren *Van den levene ons Heren* bij ons, herinneren er ons aan dat hieromtrent in de middeleeuwen niet noodzakelijk van onverzoenbaarheid sprake was, wel integendeel. In het algemeen trouwens had ik in dit verband ten minste één verwijzing verwacht naar de door P. Zumthor in zijn recentste publikaties weer sterk beklemtoonde 'theatraliteit' van de middeleeuwse literatuur in al haar aspecten. De oude opvatting van de sotternie als een 'gedramatiseerde boerde' - die Hüsken als 'evolutionistisch' van de hand wijst - zou in de herontdekking door de moderne mediëvistiek van de 'vocale' kwaliteit van die literatuur wel eens nieuw leven kunnen putten.

Jo REYNAERT