

Marjoke de Roos

In Shakespeares *Midzomernachtsdroom* (geschreven omstreeks 1596) krijgt de elfenkoningin Titania een lesje in de liefde. Omdat zij in de ogen van haar eigenlijke partner Oberon teveel aandacht geschonken zou hebben aan een Indisch knaapje¹, zorgt hij ervoor dat zij verliefd wordt op een monster. Verblind door een tovermiddel roemt zij de schoonheid van haar nieuwe minnaar met zijn zachte hoofd en zijn beeldige grote oren. Hij heeft een ezelskop. Shakespeare speelt hier een dubbel spel. Niet alleen Titania wordt belachelijk gemaakt, maar ook de arme Spoel de wever staat voor schut. Zijn verdwijning naar de nachtwereld van de elfen zet de opvoering van het toneelstuk *Pyramus en Thisbe* bij het huwelijk van Theseus en Hippolyta in de normale mensenwereld van Athene op losse schroeven. Hij is immers de enige van het stelletje – niet al te snuggere – toneelspelers die mooi genoeg is om de schone jongeling Pyramus te spelen, en die bovendien slim genoeg is om de moeilijke rol te kunnen vertolken. Shakespeare heeft mannetjesputter Spoel letterlijk oren aangenaaid. “Man is but an ass ... Man is but a patched fool”, constateert Spoel als zijn vermomming is weggetoverd².

Hoewel het niet mijn bedoeling is aan Shakespeare-exegese te doen in een volksgerichtenbundel, lijken de ezelsoren uit de *Midzomernachtsdroom* mij de bijna ideale illustratie bij de vorm van charivaresk gedrag die ik hier aan de orde wil stellen. Vele jaren nadat Huizinga in *Homo ludens* (1938) vaststelde dat “de satirisch-humoristische rechtszittingen ter bestraffing van allerlei vergrijpen, in het bijzonder sexueele, ... geheel als klucht [zijn] opgezet, maar somtijds niettemin in ernst geldig [zijn]”³, is het onderzoek naar vorm en functie van volksgerichten en andere charivareske manifestaties pas echt goed op gang gekomen⁴. De opmerking van Huizinga is weliswaar gebaseerd op een publikatie van nogal bedenkelijk allooi, Robert Stumpfls boek *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas* (Bonn 1936), maar ze is waardevol omdat ze het theatrale karakter van charivari benadrukt.

Het recente onderzoek richt zich in de meeste gevallen op charivari als strafmaatregel tegen één persoon of enkele individuen door wie gezondigd is tegen bepaalde normen die gelden in de gemeenschap waartoe zowel de bestrafden als de straffenden behoren. Het doel van repressieve charivari is de zondaar(s) weer in het gareel van de groep te krijgen. Daartoe worden ze bijvoorbeeld achterstevoren gezeten op een ezelskop door dorp of stad gevoerd, opdat toekijkende plaatsgenoten in één oogopslag zien dat hier ‘tegendraads’ gedrag wordt rechtgezet. De bestraffing kán, maar hoeft niet speciaal hardhandig of gewelddadig te zijn, ze is

in de allereerste plaats bedoeld als bespotting en vernedering: de zondaar moet zich schamen voor zijn afwijkende gedrag en terugkeren naar wat als ‘normaal’ gedrag geldt. Bij het bestuderen van dramateksten uit de late middeleeuwen (waartoe ik ook de zestiende eeuw reken) kwam ik tot het inzicht dat er nogal wat kluchtige toneelstukjes zijn waarin een soort volksgericht in scène wordt gezet of waarin bedreigd wordt met charivareske maatregelen tegen seksuele schuinsmarcheerders. Wellicht had het ‘charivareske drama’, waar het in deze bijdrage over zal gaan, een preventieve functie. In ieder geval mogen we aannemen dat de toeschouwers er met genoegen naar keken. Ze konden zich gemakkelijk met de personages identificeren, omdat de gespeelde situaties aansloten bij de realiteit van het echte leven. Zolang je zelf geen slachtoffer was van charivareske bespottingen, kon je erom lachen⁵.

Om de ezelskop van Spoel in de *Midzomernachtsdroom* kunnen wij ons nu nog vermaken. Ook al heb je geen flauwe notie van charivareske acties als middel om een einde te maken aan een abnormale, of zelfs tegennatuurlijke situatie, dan zal Shakespeares spel van tegenstellingen en omkeringen – en ook zijn gesol met de universele domkop met de lange oren – je toch meteen doen inzien dat er vóór het einde van het stuk het een en ander rechtgezet moet worden.

Shakespeare ontleende een aantal van de verhaallijnen voor zijn plot aan de klassieke mythologie. Plotselinge transformaties waren een koud kunstje voor de antieke goden. Ze veranderden naar believen zichzelf, of een willekeurige sterveling. Ook het ‘ezelsmotief’ stamt uit de Oudheid. Wie kent niet de Frygische koning Midas, die voor zijn domheid moest boeten nadat hij bij een muzikale wedstrijd de verkeerde keuze had gemaakt. Midas wist de schande van zijn ezelsoren te bedekken met een muts. Maar zijn kapper, voor wie het geheim natuurlijk niet verborgen kon blijven, was er de oorzaak van dat het de buitenwereld ter ore kwam. De goede man *moest* zijn hart luchten, hoewel hem dat verboden was. Hij begroef het geheim in de grond. Het riet dat opschoot op de bewuste plek, fluisterde in de wind: “Koning Midas heeft ezelsoren!”. En zo werd de schande openbaar gemaakt. Het Midas-verhaal bleef bekend dank zij de *Metamorphoses* van Ovidius (43 voor Chr. - 17 na Chr.), waaruit Shakespeare – misschien in navolging van zijn collega-toneelschrijver John Lyly (ca. 1554-1606) – inspiratie geput zou hebben voor de *Midzomernachtsdroom*⁶.

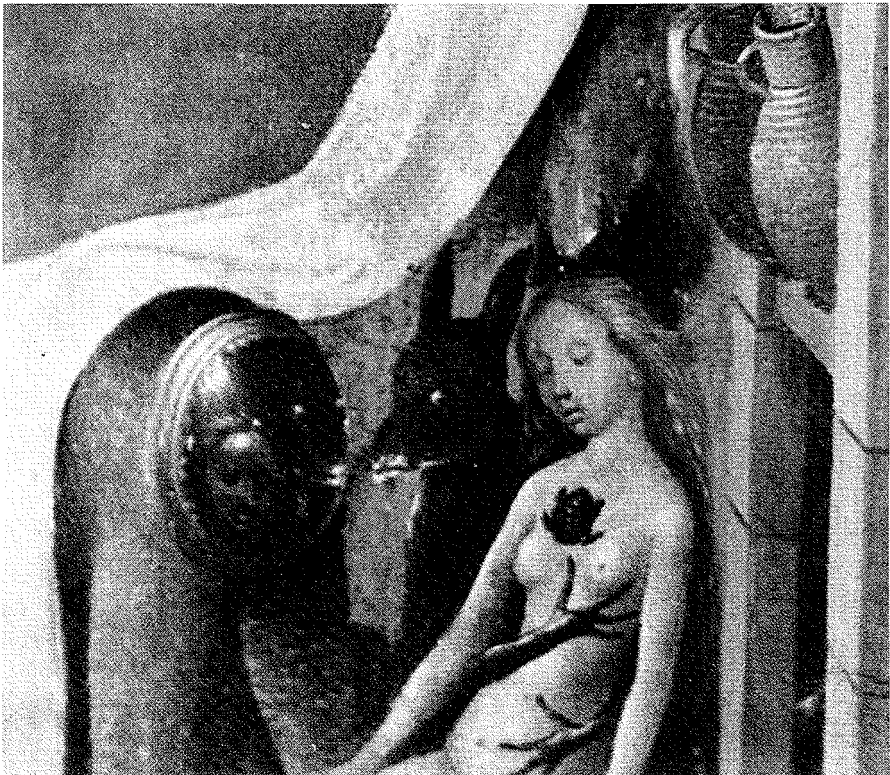
Er is trouwens een andere antieke ezel die stof zou kunnen hebben geleverd voor Shakespeares droomverhaal. Het gaat om Apuleius’ avonturenroman die eveneens de titel *Metamorphoses* draagt, maar dikwijls *De gouden ezel* wordt genoemd. De hoofdpersoon, in wie de rondtrekkende redenaar Lucius Apuleius (ca. 150 na Chr.) zelf is te herkennen, wordt per ongeluk in een ezel veranderd als hij op zoek naar het hoogste liefdesgenot het verkeerde tovermiddel krijgt toegediend. Hij beleeft daarna de gekste avonturen. Pas als hij belandt in een processie ter ere van de godin Isis, wordt hij door haar in zijn oude gedaante hersteld. Een van de beroemdste episodes uit Apuleius’ raamvertelling is het sprookje van Amor en Psyche, waardoor tal van schilders en (toneel)schrijvers zich in later eeuwen hebben laten inspireren⁷.

sfeer, entourage en thematiek van dit oorspronkelijk Griekse sprookje lijken terug te komen in de *Midzomernachtsdroom*. De dikwijls met elfachtige vlinder-vleugels afgebeelde koningsdochter Psyche was zo jong en mooi, dat zij de jaloezie opwekte van Aphrodite, die haar monopoliepositie in de liefde aangetast zag. De godin zond haar zoon Eros/Amor naar de mensenwereld om Psyche verliefd te laten worden op een afzichtelijk wezen. Eros raakte echter zelf in vuur en vlam voor het meisje en voerde zijn opdracht maar gedeeltelijk uit. Het orakel voorspelde dat Psyche weggevoerd zou worden om te huwen met een monster. De Westenwind bracht haar naar een sprookjespaleis, waar ze elke nacht teder werd bemind door een onzichtbare minnaar die bij het ochtendkrieken spoorloos verdween. Op aandringen van haar jaloerse zusters hield de nieuwsgierige Psyche een lamp bij het gezicht van haar slapende bedgenoot. Er viel een druppel hete olie uit de lamp op zijn gelaat en hij ging er vandoor. Eros kwam niet meer terug nu zijn geheim was ontdekt. Nadat Psyche veel beproevingen had moeten doorstaan en Eros en Aphrodite door Zeus waren verzoend, vonden de gelieven elkaar uiteindelijk terug en konden zij voor eeuwig bij elkaar blijven omdat ook Psyche onsterfelijk werd.

In *De gouden ezel* zitten verhaalgegevens die mogelijk door Shakespeare gebruikt zijn; tegelijkertijd kunnen ze tot de kernelementen van charivaresk drama gerekend worden. Het hoofdthema is de liefde. In principe gaat het om een verstoorde liefdesrelatie, of één die inbreuk dreigt te maken op de heersende verhoudingen. Er is sprake van jaloezie bij een van de partners of eventueel in de omgeving van een van beide partijen. Degene die op een of andere manier ‘vreemd gaat’, moet daarvoor boeten. De straf is in de eerste plaats bedoeld om de zondaar belachelijk, casu quo te schande te maken. Door de overtreding is de wereld op z’n kop gezet: de oude ‘orde’ zal door een minstens zo onnatuurlijke tegenactie hersteld kunnen worden. De handeling speelt zich af in wat ik een omgekeerde-wereld-situatie zou willen noemen. In de *Midzomernachtsdroom* is de nachtwereld van het elfenrijk de plaats van handeling (de maan speelt trouwens ook een opmerkelijke rol in het stuk-in-het-stuk dat door de handwerkslieden wordt opgevoerd). Bij Amor en Psyche is de afwisseling tussen dag en nacht eveneens een opvallend element. We zullen zien dat hét moment voor het spelen van charivaresk drama, en ook voor het organiseren van echte charivari’s, de vastenavondtijd is⁸. Dat is immers het tijdstip waarop het is toegestaan de wereld voor enkele dagen op z’n kop te zetten. En ten slotte is er de ezel!

Die ezel is in de eeuwen die Ovidius en Apuleius scheiden van Shakespeare zeker niet weggeweest. In het recente proefschrift van de Utrechtse musicoloog Martin van Schaik over de harp in de middeleeuwen is een hoofdstuk gewijd aan het middeleeuwse illustratiethema van de ezel met de harp⁹. De afbeelding van de onmuzikale ezel, die te beschouwen is als het iconografische tegenbeeld van de harpspelende koning David, wordt door Van Schaik geassocieerd met de uit de Griekse oudheid bekende ezel-met-de lyra, zoals die voorkomt in de fabel *Asinus ad lyram* van de Romeinse dichter Phaedrus (ca. 15 voor Chr. - ca. 50 na Chr.). Hoewel de auteur een rechtstreeks verband tussen deze fabel en de afbeeldingen¹⁰

niet uitsluit, acht hij het waarschijnlijker dat de ezel-met-de-lyra gedurende de middeleeuwen een soort staande uitdrukking is geweest om 'dwaasheid', 'afwezigheid van inzicht' en – bij uitbreiding – 'mensen die niet ontwikkeld zijn' aan te duiden. Ik zal de door Van Schaik aangehaalde tekstvoorbeelden hier niet herhalen. Het is echter wel van belang te vermelden dat uit zijn studie blijkt dat de ezel ook gezien werd als de tegenhanger van de gelovige christen, als iemand die met zijn grote oren luisterde naar Gods woord, maar er niet naar handelde. De identificatie van de ezel met de zondige mens is een telkens terugkerend thema in mijn charivari-onderzoek.



Naakte vrouw die wordt omarmd door een duivel met een ezelskop. Op haar borst zit een pad, symbool van hoogmoed en onkuisheid. Een groene duivel houdt haar op zijn achterwerk een spiegel voor. Detail van het rechterpaneel van *De tuin der lusten* van Jeroen Bosch († 's-Hertogenbosch 1516). Museo del Prado, Madrid.

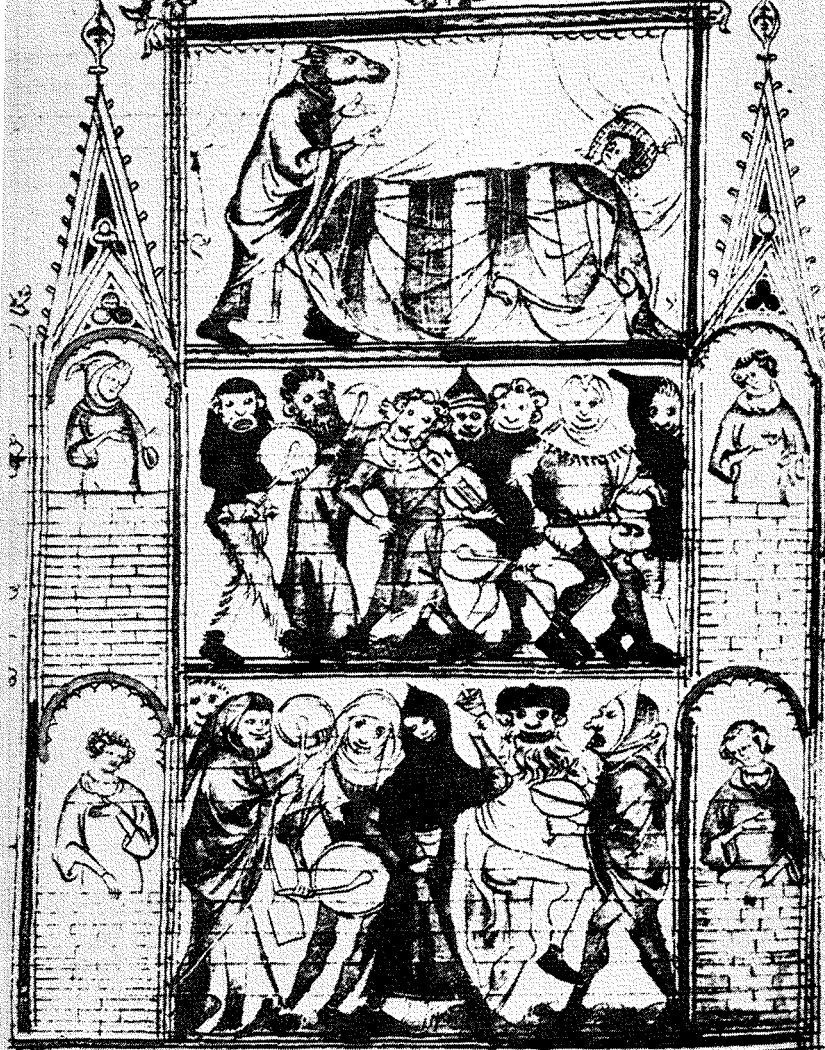
De ezel is dus niet alleen dom, hij is ook nog eens slecht in de ogen van veel middeleeuwse theologen. Hij wordt gezien als representant van de duivel. Zo vergelijkt de kerkvader Hieronymus het balken van de ezel met het zingen van de duivel¹¹ en heeft de duivel ezelsvoeten in de *Vita Sancti Antonii* van Athanasius van Alexandrië¹². Bij de schilder Jeroen Bosch is de ezel zelfs een duivel. Op het rechterpaneel van het drieluik *De tuin der lusten*, dat zich in het Museo del Prado in Madrid bevindt, laat hij zien hoe in de hel de zeven hoofdzonden worden bestraft. In een scène aan de rechterzijde van het paneel ondergaan lieden die zich hebben overgegeven aan hovaardij, onkuisheid, gulzigheid en gierigheid hun helse straf. Binnen de beslotenheid van een gordijn dat van een duivelstroon afhangt, herkennen we een naakte vrouw die omarmd wordt door de klauwen van een duivel met een ezelskop. De pad op haar borst duidt op hoogmoed en onkuisheid. Bovendien spiegelt ze zich in een bolle spiegel op het gigantische achterwerk van een groene duivel¹³. Het moge duidelijk zijn dat deze dame tijdens haar aardse leven zeker op seksueel gebied buiten haar boekje is gegaan. Afgezien van zijn knellende takkepoten zit het ezeltje er als de onschuld zelve bij.

Dikwijls wordt de ezel in de middeleeuwen gekoppeld aan het jodendom, hij staat dan voor de ‘verkeerde wereld’ van de synagoge versus de ‘goede wereld’ van de ecclesia, dat wil zeggen de christelijke kerk¹⁴. Ook staat hij voor dwaasheid, onwetendheid en luiheid. Die luiheid (*acedia*) is net als de onkuisheid (*luxuria*) één van de zeven hoofdzonden. Ze heeft soms het voorkomen van een boer die op een ezel rijdt¹⁵. Ook in deze combinatie is de ezel de representant van het kwaad en de hel, want ledigheid is immers des duivels oorkussen.

In de dertiende en de veertiende eeuw is de ezel in religieuze geschriften het symbool voor de zondige, naar zinnelijke lust strevende mens. De veertiende-eeuwse Duitse dominicaan Johannes Tauler heeft het in een van zijn preken over “den vihelichen menschen der wol ein esel ist ...”¹⁶, als hij uitleg geeft bij Genesis 22:5 waar Abraham en Isaäk aan God gaan offeren op de berg en de – onwetende – knechten met de ezel aan de voet van de berg moeten wachten. Of Tauler hiermee zinspeelde op de zinnelijkheid van zijn eigen tijdgenoten, valt niet uit te maken. Het is trouwens curieus dat in de toneelstukjes die in de vijftiende eeuw in Neurenberg met vastenavond werden gespeeld, de ezel als symbool voor zinnelijke lusten in het gewone taalgebruik een wel heel concrete betekenis had gekregen: geregeld wordt het mannelijke geslachtsorgaan als *ezel* aangeduid in de overgeleverde teksten¹⁷.

Het bekendste en zeker ook het meest complete verslag van een laatmiddeleeuwse charivari is te vinden in de *Roman de Fauvel* uit het begin van de veertiende eeuw. Die bekendheid is in de allereerste plaats te danken aan de bijbehorende miniaturen in het handschrift in de Bibliothèque Nationale te Parijs¹⁸. Die afbeeldingen zijn zo representatief voor allerlei soorten charivareske en carnavaleske manifestaties dat ze telkens weer worden gereproduceerd¹⁹. De deelnemers aan de charivareske optocht hebben zich vermomd met bizarre kostuums en maskers en ze zijn uitgerust met allerlei muziekinstrumenten en andere voorwerpen om hun ketelmuziek te produceren. Op een van de miniaturen zien we Fauvel zelf

A tout en l'œuvre
A tu a est fuiz touz memoire



Queques font de prime maniere
 di vno ont ce deuant d'amee
 C'estu er mis leur garoc neri

L vno auor tenens a l'ides
 C'ousta sus ailles et sus naipes
 Et au de sus apouste d'amee

Miniatuur uit de *Roman de Fauvel*. Bibliothèque Nationale, Parijs, ms. fr. 146, fo. 43r.

die zich opmaakt om de huwelijksnacht door te brengen met zijn bruid. En het lijkt wel of de bruidegom een ezelskop heeft opgezet!

Het lijkt me niet juist hier te speculeren over de ware identiteit van Fauvel. Het charivariverslag is een interpolatie in de roman van Gervais du Bus, waarover het laatste woord beslist nog niet is gezegd²⁰. De held van de roman had willen trouwen met Fortuna, maar als dat niet lukt zoekt hij z'n toevlucht bij *Vaine gloire* (ijdele roem) met wie hij een 'abnormaal' huwelijk aangaat: het wordt met de linkerhand en zonder tussenkomst van een priester gesloten. Er is dus iets mis met dat huwelijk. Vandaar dat de huwelijksnacht wordt opgeluisterd met een charivareske optocht onder aanvoering van Hellequin, de duivel.

“Je croi que c'estoit Hellequin
Et tuit li autre sa mesnie
Qui le suivent toute enragie”²¹.

De auteur gelooft dat de ketelmuziek gemaakt wordt door vertegenwoordigers van de andere wereld, waar je na je dood moet boeten voor de zonden die je tijdens je leven hebt begaan. Al vanaf ongeveer 1100 figureren demonen met namen als Herlekin en Hellequin in Franse volksverhalen. In de tweede helft van de dertiende eeuw voert de auteur van *Le Jeu de la Feuillée*, Adam de la Halle, het personage Hellequin en zijn gevolg van geesten uit het dodenrijk ten tonele²². De kluchtfiguur Harlekino of Arlecchino, zoals we die vanaf de zestiende eeuw kennen uit de Italiaanse commedia dell'arte heeft zeker ook te maken met de tegenwereld van Hellequin cum suis. De harlekijn of hansworst is gekleed in een bont en nauwsluitend pak en gewapend met een sabel. Soms wordt hij voorgesteld door een pop. De overeenkomsten met de figuur van de nar, die we misschien niet meteen met charivari maar zeker wel met carnaval in verband brengen, lijken mij treffend. Ook de nar ziet en zet de wereld op zijn kop. Kennelijk heeft hij net als Hellequin contacten met de 'andere wereld'. In charivaresk drama speelt hij dikwijls een prominente rol. Bovendien draagt hij ezelsoren. Of zijn het de horens van de duivel?

Dat Fauvel een schurk en een bedrieger was, is aan zijn naam zelfs af te lezen: *Faux Vel* is vrij vertaald 'vals vel' en de afzonderlijke letters van zijn naam staan voor de ondeugden *Flatterie* (vleierij), *Avarice* (gierigheid), *Vilenie* (gemeenheid), *Vanité* (ijdelheid), *Envie* (afgunst) en *Lâcheté* (lafheid)²³. Fauvel is een romanpersonage, maar hij zou niet misstaan hebben in een komedie van Shakespeare of in een ander kluchtig toneelstuk, waarin de intrige immers niet zelden gebaseerd is op vermommingen en persoonsverwisselingen. Bovendien vormen in de meeste toneelstukken menselijke fouten of normafwijkend gedrag de as waar de hele theatrale vertoning om draait.

Driehoeksverhoudingen zijn natuurlijk ook een prachtig dramatisch gegeven. In de dertig Nederlandse kluchten en blijspelen uit de zeventiende eeuw die door Maria-Theresia Leuker en Herman Roodenburg onderzocht zijn op de elementen overspel, eer en schande²⁴, draait het vrijwel steeds om een bedrogen echtgenoot die weet dat zijn vrouw overspel pleegt, maar daar niets tegen onderneemt. De 'hoorn drager', *cornutus* of 'koekoek' wordt in deze stukken belachelijk gemaakt.

Het is in verband met het voorafgaande van belang op te merken dat niet alleen de horens, maar ook de koekoek verwijzingen zijn naar de duivel. In de *Klucht van de ketel-boeter* uit 1644 krijgt het publiek te horen dat slechts een huwelijk van “jongh by jongh, en out by out” een gelukkige en duurzame verbintenis kan opleveren²⁵. Hoewel in deze stukken geen sprake is van wrede wraakoefeningen of rechterlijke vonnissen, zou je ze toch als een soort charivaresk drama kunnen beschouwen, omdat schaamte en schande er zo’n belangrijke plaats in innemen²⁶.

Het doel van charivaresk drama is niet alleen vermaak. Net als charivari heeft de dramavariant ervan een maatschappelijke functie. De toeschouwers moeten zien – en horen! – dat bepaald gedrag afkeurenswaardig is. Desplat behandelt in zijn studie over charivari in Zuid-Frankrijk charivareske kluchten, zoals die vanaf de achttiende eeuw, dat wil zeggen vanaf het eind van het Ancien Régime, in de Franse Pyreneeën gespeeld werden²⁷. Zijn conclusie is dat de charivareske klucht weliswaar als een uitlaatklep fungeert waarbij de gemeenschap bepaalde gevoelens van ongenoegen over het functioneren van de samenleving kan afreageren, maar dat ze tegelijkertijd een behoudend karakter heeft: de duur van het protest is maar beperkt en als de voorstelling is afgelopen, keert de oorspronkelijke situatie terug. “Le spectacle achevé, les hiérarchies traditionnelles reprenaient aussitôt leur place et sortaient en quelque sorte purifiées de l’ épreuve”²⁸. Het beoogde resultaat van het spel is catharsis, het wegwassen van een smet op de samenleving.

De door Desplat vastgestelde ventiefunctie van het charivareske drama komt overeen met het door Natalie Davis beschreven mechanisme in haar voor het charivari-onderzoek inmiddels klassieke artikel ‘The reasons of misrule’²⁹. Desplat wijst ook op de preventieve functie van het charivareske drama: door het belachelijke van huwelijken tussen ‘ongelijke’ partners en de consequenties van zulke verbintenissen aan de mensen te tonen, kunnen dergelijke misstanden worden voorkomen³⁰. Een andere Franse onderzoeker, Jean-Marie Privat, die laat-middeleeuwse kluchten (*sotties*) onderzoekt, is eveneens van mening dat men herhaling van onaanvaardbaar gedrag – *des actes é-normes*, dat wil zeggen gedragingen die de normen te buiten gaan – kan verhinderen door deze misdragingen op de planken te brengen:

“Il s’agit soit de décrire une situation socialement scandaleuse ..., soit de désigner aux risées communes des actes é-normes ..., soit enfin de modifier un comportement qui affecte le corps social en prévenant pédagogiquement sa répétition par une re-présentation ou en stigmatisant son existence elle-même par la médiation des tréteaux”³¹.

Ongewenst gedrag moet je brandmerken, zodat iedereen zich ervan bewust is dat bepaalde zaken niet getolereerd worden binnen de gemeenschap waartoe je behoort. Dat is precies wat er gebeurt in een groot aantal van de Neurenbergse vastenavondspelen uit de vijftiende eeuw³². Deze toneelstukjes werden aan de vooravond van aswoensdag gespeeld in de stadsherbergen door groepjes jonge, nog ongehuwde handwerksgezellen. De onderzoekers die zich tot nu toe met dit corpus teksten hebben beziggehouden, hebben nadrukkelijk gewezen op het obscene karakter van de vastenavondspelen en op de manier waarop bijvoorbeeld boeren belachelijk worden gemaakt³³. Het charivareske karakter ervan is bij mijn

weten nooit echt aan de orde gesteld. Tijdens een congres over 'volkstheater' in Barcelona in juni 1988 heb ik in mijn bijdrage 'Le théâtre ou la vie? L'élément charivarique dans les farces du carnaval allemandes du XVe siècle' geprobeerd dit aspect van de vastenavondspelen te belichten, onder meer door te wijzen op de beperkende maatregelen die het Neurenbergse stadsbestuur afkondigde om te vermijden dat de in de toneelstukjes geuite beledigingen te schandelijk of te persoonlijk zouden worden³⁴.



Charivari, georganiseerd door een zottengezelschap. Houtsnede, 15de eeuw. Bibliothèque municipale Caen (Collection M. Quétel).
Uit: M. Lever, *Le sceptre et la marotte, Histoire des Fous de Cour* (Paris 1983) 99.

Tevens stelde ik vast dat de acteurs in feite opkomen voor hun eigenbelang als ze het sluiten van ‘ongelijke’ huwelijken hekelen. In een traditionele, gesloten samenleving is het aanbod van geschikte huwelijkskandidaten maar beperkt. Als het evenwicht op de huwelijksmarkt wordt verstoord doordat oudere mannen – weduwnaars – de jonge vrouwen voor een tweede huwelijk opeisen of doordat weduwen die al (bijna) te oud zijn om kinderen te krijgen, trouwen met jongemannen, is dat een bedreiging voor de instandhouding van de gemeenschap. Degenen die zich hierdoor bedreigd voelen zijn de ongetrouwde mannen, die geheel volgens de in de gemeenschap heersende normen een huwelijk willen sluiten waaruit kinderen zullen voortkomen. Bovendien zijn dit ook de personen die zich bepaalde vrijheden kunnen permitteren, omdat zij nog niet gebukt gaan onder de verantwoordelijkheden die de huwelijks staat met zich meebrengt. En ze zitten nog niet onder de plak van hun eventuele echtgenote ... Zij zijn het dus die bepaalde misstanden aan de kaak stellen. Ze organiseren zich in *Abbeyes de Malgouvert*, *sociétés joyeuses* of andere (spot-)gezelschappen en zij zijn ook degenen die charivareske manifestaties op touw zetten en uitvoeren³⁵. Zelfs de zogenaamde padjongens die in Staphorst nog in de jaren zestig van de twintigste eeuw volksgerichten hielden, zou je een soort *abbey of misrule* kunnen noemen³⁶.

Als je naar de genoemde dramateksten kijkt, lijken seks en seksualiteit de belangrijkste preoccupaties van de vastenavondvierders te zijn. De toneelstukjes zijn vaak opgezet als rechtbankscènes. De aanklachten richten zich niet enkel en alleen op relaties tussen qua leeftijd ongelijkwaardige partners. Net als in de hiervoor aangehaalde zeventiende-eeuwse Nederlandse kluchten speelt de man die zich door zijn eigen vrouw, of door anderen, een oor laat aannaaien, een opvallende rol. Hij is de ezel.

“Herr, unser antwort scholt ir hörn!
Die frauen wolten uns allpot törn
Und wolten esel auß uns machen,
Das die leut unser wurm spotten und lachen”³⁷.

De situatie waarin vrouwen hun mannen of minnaars tot mikpunt van spot maken, is echter in de meeste gevallen tegengesteld aan de situatie in de kluchten uit de zeventiende eeuw: de man krijgt de horentjes niet opgezet omdat hij door zijn vrouw is bedrogen, maar juist omdat hij z’n vrouw tekort doet doordat hij haar seksuele lusten niet voldoende bevredigt en het bed deelt met andere vrouwen. In *Das vasnachtspil mit der kron* krijgt de koning van de Oriënt een fraaie kroon op het hoofd gedrukt. De hofmeester reageert ontsteld:

“Numerdum nam, was ist das hie?
Kain solches wunder gesach ich nie,
Herr künig, seit ir zu eim narn worden?
Oder warumb tragt ir hie die horn?”³⁸

Nadat de hofmeester de koning ook nog met een bok heeft vergeleken, helpt de heraut hem uit de droom: de koning vrijt met de molenaarsvrouw. En met de dochter van de boer. Geen vrouw kan hij met rust laten. En daarom moet hij horens dragen³⁹.

De voorgestelde straffen zijn niet mals. Maar wel mal en charivaresk. Boeren die “in vreemde schuren zijn gaan dorsen”⁴⁰ moeten daarvoor boeten. Bijvoorbeeld door honderd nachten lang naakt in een mierenhoop te slapen⁴¹, of net zo lang op krukken te hinken totdat een geit een wolf verscheurt of totdat een ezel honing schijft⁴². Het lijkt wel of degene die door zijn gedrag de normale verhoudingen heeft omgedraaid, ook een omgekeerde-wereld-straf moet ondergaan. Het meest vergaande vonnis is castratie:

“Und sol in beschemen ob allen frauen
Und sol im sein geschirr vorem ars abhauen”⁴³.

Omdat het een spel is, kan men erop los fantaseren en de meest onwaarschijnlijke bestraffingen voorstellen. Toch zal alles wat geopperd wordt door de imaginaire rechters en schepenen in de voorstellingswereld van de spelers en de toeschouwers hebben gepast. Iedereen begrijpt waar Cunrat Muckenfist het over heeft als hij zijn oordeel formuleert:

“Ich urtail hie auß meinem list,
Einer, der ein eeprecher ist,
Den sol man schwerzen als ainn Morn
Und sol in beschern als ainn torn,
Das im di freulein werden gram,
Und sol in an seinn ern schreiben lam
Und sol im ain narncleit anschneiden.
Die buß sol er siben jar leiden”⁴⁴.

De echtbreker moet letterlijk *zwart* gemaakt worden om hem te onderscheiden van normale, goede manspersonen. Men moet hem kaalscheren als een zot en hij moet in een narrenpak worden gestoken. Muckenfist roept op de booswicht te stigmatiseren op een manier die verwijst naar hel en verdoemenis. Ook andere charivareske straffen die worden voorgesteld in de vastenavondspelen lijken te verwijzen naar het zwart van de duivel. De vrouwenschender, die eerst al tegen zich heeft horen eisen dat men hem tot een ezel moet maken en dat hij zelf zijn zakken naar de molen moet dragen⁴⁵, krijgt van een volgende rechter onder meer te horen dat hij drie jaar lang niet met een vrouw mag slapen en dat hij op een stang of een staak naar de modderpoel van de varkens gedragen zal worden⁴⁶. In een ander stuk, waarin deze keer wel sprake is van een echtgenoot die weet dat zijn vrouw met een ander de liefde heeft bedreven, eist één van de raadsheren dat de minnaar naakt in de varkenspoel wordt gedompeld⁴⁷. De vorm van collectieve actie die hier gesuggereerd wordt, heeft veel weg van de charivari-variant die bijvoorbeeld in Brabant in de achttiende eeuw in praktijk werd gebracht onder de naam ‘beerjagen’⁴⁸.

Er zijn nog meer straffen die aan de helletaferelen van een schilder als Jeroen Bosch doen denken, zoals de man die een getrouwde vrouw heeft verleid en vervolgens met zijn ‘elfde vinger’ ontbloot midden op de markt moet staan, terwijl vrouwen er waskaarsen bij zullen branden met de bedoeling dat hij er geen kwaad meer mee zal kunnen bedrijven⁴⁹. De man wiens haar met pek zal worden ingesmeerd en die daarna ook aan een of andere schandpaal moet staan⁵⁰, doet niet

alleen denken aan de charivareske acties tegen ‘moffenmeiden’ meteen na de bevrijding in 1945, zijn straf roept ook associaties op met branden in de hel, met het zwarte uiterlijk van duivels en misschien zelfs met een ezelsvel. Het is wellicht wat al te stoutmoedig de veronderstelling te uiten dat het kaalknippen of -scheren van de moffenhoertjes dezelfde functie had als het millimeteren van de narren in het vastenavondspel: laten zien dat ze niet bij deze, maar bij de tegenwereld horen.

Aan de hier aangehaalde voorbeelden zien we dat degene die een ander in z'n eer en goede naam heeft aangetast, daarvoor zelf bezoedeld zou moeten worden, bij wijze van reinigingsritueel. Tweemaal negatief maakt uiteindelijk weer positief. Dat zulke acties ook in werkelijkheid werden ondernomen, en vermoedelijk bij voorkeur als het vastenavond was, wordt duidelijk uit Neurenbergse verbodsbepalingen die in de tweede helft van de vijftiende eeuw werden uitgevaardigd. Onder de kop *Mummerei und Verkleidung zur Fastnacht und zu andern Zeiten* is onder meer de volgende verordening opgenomen:

“Auch so gebieten wir, das hie nyemand, wer der sey, den anndern hinfür weder mit lohe, aschen, vedern oder annder unsawbrikeit, wie die genannt ist, weder auff der gassen oder in den hewsem werffen oder sust damit belaidigen sol, bey der puß V pfund newer haller ...”⁵¹.

Hier hebben we in één keer zowel de charivareske optocht met een slachtoffer dat wordt toegetakeld, en het ‘strooien’ of ‘toffelen’ dat tot in de twintigste eeuw bijvoorbeeld in de Zuidelijke Nederlanden nog voorkwam⁵². Iets wordt pas verboden, als het in de praktijk voorkomt. Daarom vermoed ik dat de toespelingen op allerlei vormen van charivari in de vastenavondspelen niet zo maar uit de lucht zijn komen vallen.



Zes vrouwen trekken, voortgedreven door jongemannen, een karploeg. Houtsnede uit 1532 bij de klucht *Die hausmaid im pflug* van Hans Sachs.

Uit: N.-A. Bringéus, *Volkstümliche Bilderkunde* (München 1982) 126.

Tenslotte wil ik nog een duidelijk geval van charivari aan de Duitse dramateksten ontleenen. In het al eerder aangehaalde spel *Die frauenschender vasnacht*⁵³ oordeelt de zevende rechter, dat degene die vrouwen kwaad doet en hun naam te schande maakt, dertig jaar lang tegen de heidenen zou moeten vechten en zich twintig jaar op z'n knieën zou moeten voortbewegen. En alsof dat nog niet genoeg is, zou hij ook nog eens tien jaar de ploeg moeten trekken: "Und zehn jar in eim pflug ziehen ..."54. Dit is exact dezelfde straf die Jan van Es uit Oss in 1765 bij een volksgericht had moeten ondergaan als hij zich daartegen niet had verzet⁵⁵. Het in de ploeg spannen is wel een heel concreet voorbeeld van het betugelen van ongewenst gedrag. In het corpus vastenavondspelen bevindt zich nog een tekst waarin een aantal dramapersonages letterlijk in toom gehouden moet worden door ze in de ploeg en de eg te spannen⁵⁶. Deze keer gaat het om zeven nog ongehuwde vrouwen die zich hebben weten te onttrekken aan de plichten die de gemeenschap hun oplegt, namelijk trouwen en kinderen krijgen. Op de inhoud van dit weinig vrouwvriendelijke toneelstukje zal ik hier niet ingaan. De positie van de vrouw in de vastenavondspelen wil ik elders nog eens uitvoerig aan de orde stellen. De jongelingen die de stukjes spelen stellen zich op als echte vrouwenhaters. De meeste van de te bestraffen misdrijven blijken uiteindelijk ook veroorzaakt te zijn door de bijna onverzadigbare seksuele lusten, de 'nacht-honger', van de vrouw: "Ir ding ist hungerig als des wolfs magen"⁵⁷. Niet de mannen die buiten hun boekje gaan, zijn te beschouwen als de grote zondaars, maar de vrouwen zijn het die verderfelijk en verdorven zijn. Zij zijn de hellevegen die door de nog ongetrouwde vastenavondacteurs gevreesd worden.

De misogynie is natuurlijk maar gespeeld; de wens van de jongemannen zal ongetwijfeld het sluiten van een huwelijk met een passende vrouw zijn geweest. Ze profiteren echter van hun vrijheid en ongebondenheid zolang het nog kan. Net zoals de vastenavondviering een tijdelijk karakter heeft, waarbij iedereen zich ervan bewust is dat aan de losbandigheid en de toegestane vrijheden onherroepelijk een einde zal komen zodra de vastentijd begint, zo is het vrijgezellenbestaan in principe eindig. De spelers van de vastenavondstukjes bevinden zich evenals de leden van de *abbey's of misrule* in een overgangsfase: ze kunnen zich dingen permitteren waar ze als getrouwde man niet meer aan mee kunnen doen. Ze zouden dan de normen van het 'burgermansbestaan' overtreden. Een aardige bijkomstigheid in de Neurenbergse toneelstukjes is dat niet alleen inhoudelijk een spel van tegenstellingen en omkeringen gaande is, maar ook qua vorm. De vrouwenrollen worden gespeeld door mannen⁵⁸ en dat versterkt vermoedelijk het komische effect van alle openlijke of indirecte verwijzingen naar seksualiteit.

* *
*

“Der man verkert sich in ein frauen,
Die frauen sich in mannes gestalt,
Das junk geschaffen macht sich alt,
Das forder man hin hinter kert,
Das hinder teil her fur dan fert ...”⁵⁹.

Zo wordt de vastenavond beschreven. Het lijkt wel of Shakespeare de inspiratie voor *disguise*-stukken als *Twelfth Night* en *As you like it* rechtstreeks aan de laat-middeleeuwse vastenavondtraditie heeft ontleend⁶⁰. Of de narrenfiguren bij Shakespeare dezelfde functie vervullen als in de vastenavondspelen, zal ik hier maar in het midden laten. Als ik evenwel de elfenkoningin in de *Midzomernachtsdroom* tegen Spoel met z'n ezelskop hoor zeggen “Thou art as wise as thou art beautiful”⁶¹, dan zie ik een relatie met alle ezelsoren en zotskappen in de Neurenbergse dramateksten. Als je je hoofd kwijtraakt in de liefde, dan zul je het weten ook. Je wordt beschimpt en bespot door je eigen omgeving. Men bombardeert je tot nar. Samen met andere schuinsmarcheerders word je op een narrenwagen geladen. Of je moet die wagen trekken⁶². Zelfs de duivel moet erom lachen, denkt de man die wil dat zijn concurrent in de liefde tot een ezel wordt gemaakt⁶³. Lieden die zo dronken zijn van de liefde dat ze hun hersens er niet meer bij hebben, die veranderen in dwazen met ezelsoren. Zij dragen *gauchesfedern und narrenkappen*⁶⁴. Zelfs degene die bij het bruiloftsfeest van de koning van Engeland als laatste en langzaamste eindigt bij het *turniern und stechen*, schiet als man tekort. Schimp en bespottung zal zijn deel zijn. Bovendien krijgt hij een volwassen ezel met duizend belletjes eraan als onderscheiding voor zijn prestaties⁶⁵.

In de dramateksten gaat het vooral om het tot de orde roepen van personages die op seksueel gebied van de norm zijn afgeweken. Zij worden tot voorwerp van spot gemaakt door ze dingen te laten doen die volstrekt tegengesteld zijn aan de handelingen van een normaal mens en door ze – figuurlijk en soms ook letterlijk – te veranderen in wezens uit een andere wereld, in mijn ogen de tegenwereld van de hel. De te brandmerken personen zijn representanten van het kwaad. De bespottungen richten zich op mensen die behoren tot de eigen gemeenschap, hoewel soms ook lieden met een andere maatschappelijke status – vorsten, priesters, artsen, joden – belachelijk worden gemaakt. Van politieke motieven is in deze teksten geen sprake. De charivareske acties die beraamd worden, hebben te maken met het samenleven in de eigen groep. Dat de spelers zich bewust zijn van de grofheid van hun optreden en van het tijdelijke karakter van de vastenavondvrijheid en de bijbehorende vrolijkheid, blijkt dikwijls uit de epiloog van de toneelstukjes. De acteurs nemen afscheid van de waard en van het publiek, dat zowel uit mannen als uit vrouwen bestaat. En vaak verontschuldigen ze zich voor hun onbeschaamdheid:

15. J.J.M. Timmers, *Christelijke symboliek (5e druk, Weesp 1985)* 158-159, Mireille Vincent-Cassy, 'Les animaux et les péchés capitaux: de la symbolique à l'emblématique', in: *Le monde animal et ses représentations au Moyen-âge (XIe-XVe siècles)*. Actes du XV^e Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public. Toulouse, 25-26 mai 1984 (Toulouse 1985) 121-132 beziet de ezel uitsluitend in combinatie met de luiheid.
16. Geciteerd bij Van Schaik, *Harp*, 125 en n. 55.
17. De teksten zijn uitgegeven door Adelbert von Keller (ed.), *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert* (4 dln., Stuttgart 1853-1858; ongew. herdruk Darmstadt 1965-1966). Ik verwijs naar de 'Keller-teksten' met een K plus het nummer van de betreffende tekst (eventueel gevolgd door: deelnummer, bladzijde(n) en regelaanduiding). Voorbeelden van deze 'ezels' in K19, K42, K45, K46, K86, K94 en K102.
18. Bibliothèque Nationale, Parijs, ms. fr. 146, fo. 34r, 34v en 36v.
19. Bijv. op het omslag van Christian Desplat, *Charivaris en Gascogne. La 'morale des peuples' du XVI^e au XXI^e siècle* (Parijs 1982), waar de uitsnede van ms. fr. 146, fo. 34r. overigens in spiegelbeeld is afgedrukt; dezelfde afbeelding siert ook de buitenkant van de bundel *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale* van Jean-Claude Schmitt (Rome/Bari 1988) en een ander fragment van deze miniatuur vinden we op het omslag van Henri Rey-Flaud, *Le charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité* (Parijs 1985).
20. In de literatuur wordt Fauvel meestal als *paard* aangeduid. Cf. bijv. Rey-Flaud, *Le charivari*, hoofdstuk VII: 'Le charivari de Fauvel', 104-112; Jean-Claude Schmitt, 'Sabbat de sorcières et charivari au bas Moyen-Age', in: Jacques Le Goff en René Remond (ed.), *Histoire de la France religieuse I* (Parijs 1988) 535-551, aldaar 545. Zie ook: Carlo Ginzburg, 'Charivari, associations juvéniles, chasse sauvage', in: Le Goff en Schmitt (ed.), *Le charivari*, 131-140 en Claude Gaignebet en Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Age* (Parijs 1985) 160-163.
21. "Ik geloof dat het Hellequin was, met zijn gevolg dat in dolle razernij verkeerde". Geciteerd bij Jean-Claude Schmitt, 'Le maschere, il diavolo, i morti nell'Occidente medievale', in: idem, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale* (Rome/Bari 1988) 206-238, aldaar 220.
22. Schmitt, 'Maschere', 226-227 en het lemma 'Harlequin', in: Martin Banham (ed.), *The Cambridge guide to world theatre* (Cambridge enz. 1988) 432. Zie voor commedia dell'arte ook: R.L. Erenstein, *De geschiedenis van de commedia dell'arte* (Amsterdam 1985) 83-86.
23. Schmitt, 'Maschere', 218; Schmitt, 'Sabbat', 545; Vincent-Cassy, 'Animaux', 127 n. 44 geeft *variété* (wisselvalligheid) i.p.v. *vanité*.
24. Maria-Theresia Leuker en Herman Roodenburg, "Die dan hare wyven laten afweyen". Overspel, eer en schande in de zeventiende eeuw', in: Gert Hekma en Herman Roodenburg (ed.), *Soete minne en helse boosheit. Seksuele voorstellingen in Nederland, 1300-1850* (Nijmegen 1988) 61-84.
25. *Ibidem*, 76 en n. 73. De klucht is geschreven door H. van der Muyl en uitgegeven te Gorinchem (1644).
26. Dat deze kluchten gespeeld werden in een geprotestantiseerde samenleving, waarin de opvattingen over de duivel e.d. anders waren dan in katholieke kringen, doet hier verder niet ter zake. Noties als overspel, eer en schande zijn in zekere zin 'universeler' dan de door het geloof gedicteerde morele waarden.
27. Desplat, *Charivaris*, troisième partie: 'Le théâtre charivarique pyrénéen', 183-229. Het paper over charivaresk drama in Baskenland van Patrizio Urquizu, 'Introduccion a las farsas charivaricas vascas', congrespaper Barcelona, juni 1988 (zie noot 5), sluit hierbij aan. Zijn voorbeelden dateren eveneens van de achttiende eeuw en later.
28. Desplat, *Charivaris*, 205-206.
29. Zie noot 8.
30. Desplat, *Charivaris*, 205.
31. Jean-Marie Privat, 'Sots, sotties, charivari', in: M. Chiabò e.a. (ed.), *Atti del IV colloquio della Società Internazionale pour l' Etude du Théâtre Médiéval. Viterbo 10-15 luglio 1983* (Viterbo 1984) 331-347, aldaar 343.
32. Uitgegeven door Von Keller, zie noot 17. Hij komt tot 132 teksten, waarvan sommige min of meer identiek zijn. Een twintigtal vastenavondspelteksten uit de vijftiende en de zestiende eeuw is recenter uitgegeven door Dieter Wutke (ed.), *Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts* (Stuttgart 1973); deze editie bevat een uitvoerige bibliografie. Ook in onze contreien werd met vastenavond toneel gespeeld. Jammer genoeg bezitten we geen teksten uit de vijftiende eeuw. Zie mijn

congrespapier 'Battles and bottles. Shrovetide performances in the Low Countries' voor het zesde congres van de Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval in Lancaster (juli 1989) en de daar aangehaalde literatuur.

33. Cf. bijv. Rüdiger Krohn, *Der unanständige Bürger. Untersuchungen zum Obszönen in den Nürnberger Fastnachtsspielen des 15. Jahrhunderts* (Kronberg Ts. 1974); John E. Tailby, 'Peasants in fifteenth-century Fastnachtspiele from Nuremberg: the problems of their identification and the signification of their presentation', *Daphnis* 4 (1975) 172-178; Edelgard DuBruck, 'Homo ludens – homo cogitans: images of fifteenth-century man in German carnival plays', *Fifteenth-century studies* 4 (1981) 61-78.

34. Zie noot 5.

35. Zie nogmaals Davis, 'Misrule' (zie noot 8) en bijv. ook: Charles Mazouer, 'Spectacle et théâtre dans la chevauchée des Conards de Rouen au XVIe siècle', in: Jean-Claude Aubailly (ed.), *Le théâtre et la cité dans l'Europe médiévale. Actes du Ve colloque international de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Perpignan 1986)* (Stuttgart 1988) 387-399.

36. Cf. G.C.J.J. van den Bergh e.a., *Staphorst en zijn gerichten* (Amsterdam 1980) en de bijdrage van Van den Bergh in deze bundel.

37. K102, II 770 r. 2-5.

38. K80, II 656 r. 35 - 657 r. 1-3.

39. K80, II 657.

40. Dit soort beeldspraak komt regelmatig voor, bijv. "Und er hab in fremden scheuren gedroschen", K19, I 160 r. 11.

41. K40, I 308 r. 5-6. Dit stukje heeft als titel *Das ist die eefrau, wie sie iren man verklagt vor hofgericht*. Het is een typisch voorbeeld van wat ik als charivaresk drama beschouw.

42. *Ibidem* r. 24-25.

43. K40, I 310 r. 10-11. Dreiging met castratie komt in veel teksten voor.

44. *Ibidem* r. 13-20. In K87: *Die frauenschender vasnacht*, I 705 r. 22-29 wordt een vrijwel identiek oordeel uitgesproken.

45. "Den sol man zu einem esel machen, Das sein die frauen spotten und lachen; So muß er di seck selbs gen müll tragen, So wirt im die haut wol zuschlagen", K87, II 706 r. 19-22.

46. "Das er bleib dreu jar ungeschlafen ... Das man in auf einer stangen im seutümpfel trag", *Ibidem* r. 29 en 33.

47. "Und das man in naket im seutümpfel tauf", K88, II 711 r. 3.

48. Zie de bijdrage van Tiny Romme in dit themanummer.

49. "So sol man denselben gesellen / Mitten an den markt stellen, Er sol mit seinem einliften finger naked stan, Die frauen sollen wachslight stecken daran / Und die liecht sollen daran verprinnen, So wart er keiner mer zu der kringen", K10, I 100 r. 8-13.

50. "Das man eim iedem solchen knecht / Sein har mit weichem pech sol netzen / Und sol in drei tag darnach setzen / Bei der fleischprucken in den stock", K18, I 157 r. 19-22.

51. J. Baader (ed.), *Nürnberger Polizeiordnungen aus dem 13. bis 15. Jahrhundert* (Stuttgart 1861) 93.

52. Zie de bijdrage van Tiny Romme in deze bundel over Brabantse variaties op het thema volksgerichten en Marc Jacobs, 'Charivari in Vlaanderen (18de-20ste eeuw)', *Spiegel historiael* 21 nr. 6 (1986) 292-298, aldaar 294.

53. K87, zie noot 44, 45 en 46.

54. K87, II 707 r. 14-16.

55. Cf. de bijdrage van Romme in deze bundel.

56. K30: *Ein vasnachtspil: die egen*, I 247-251. Ook uitgegeven door Wuttke (ed.), *Fastnachtspiele* (zie noot 32), nr. 5, 27-33 en 331-332 (tekstkritiek en commentaar). Wuttke geeft ook de titel *Das Eggenziehen* en als mogelijke auteur Hans Rosenplüt (gestorven omstreeks 1470). Bovendien nam hij een afbeelding op van een houtsnede uit 1532 bij de klucht Die hausmaid im pflug van de bekende vastenavonddichter Hans Sachs (1494-1576), afb. 1 op blz. 29.

57. K45: *Gar ein hupsches vastnachtsspill von sibenzechen pauren wie sich ieclicher lobt*, I 346 r. 16. Cf. Davis' artikel 'Women on top', in: Natalie Zemon Davis, *Society and culture in early modern France* (Stanford 1975) 124-151, noten 310-315, aldaar 124: "Her womb was like a hungry animal".
58. Ik ga hier niet in op de opvoeringspraktijk. Zie hierover bijv. Eckehard Catholy, *Fastnachtspiel* (Stuttgart 1966) 9-49: 'Das Nürnberger Fastnachtspiel, A. 15. Jahrhundert'; en recenter Rüdiger Krohn, "'Der man verkert sich in ein frauen". Rollenklischees und Komik in den frühen Fastnachtspielen' in: Flemming G. Andersen e.a. (ed.), *Popular drama in Northern Europe in the later Middle Ages. A symposium* (Odense 1988) 135-164.
59. K51, I 383 r. 5-9. In Deuteronomium 22:5 staat geschreven dat het de Here God een gruwel is, als het kleet van een man is aan een vrouw en een man een vrouwenkleed aantrekt.
60. Drs. H.K. Gras van de vakgroep Muziek- en Theaterwetenschap van de Rijksuniversiteit Utrecht bereidt een proefschrift voor over dit thema. De voorlopige titel is *Sexual disguise: An Elizabethan stage disguise in its cultural context*.
61. Act III sc. I. *A Midsummer Night's Dream* (ed.) Harold F. Brooks (z.p. 1979; The Arden Shakespeare) 59.
62. K26, I 233 r. 10, 12-13: "Ir zieht wol gleich im narrenpflug. ... Kennet ir die narren also wol? Ir ladt ir noch wol ein wagen vol".
63. K38, I 286 r. 5-6: "Kunt die nit auch wol esel machen, So muoß sein halt der teufel lachen".
64. Een *gauch* is een sukkel, een halve gare. K38, I 283 r. 15-19.
65. K100, II 765 r. 13-28. Het steken heeft ongetwijfeld een seksuele bijbetekenis.
66. K42, I 329 r. 5-16.