

En van Mariken word ik Mieke

De intertekstuele relatie tussen *Masscheroen* (Claus, 1968) en *Mariken van Nieumeghen* (omstreeks 1515), toegespitst op de thema's zonde en verlossing

Bachelorwerkstuk Nederlandse taal en cultuur

Jordi Lammers

S4488504

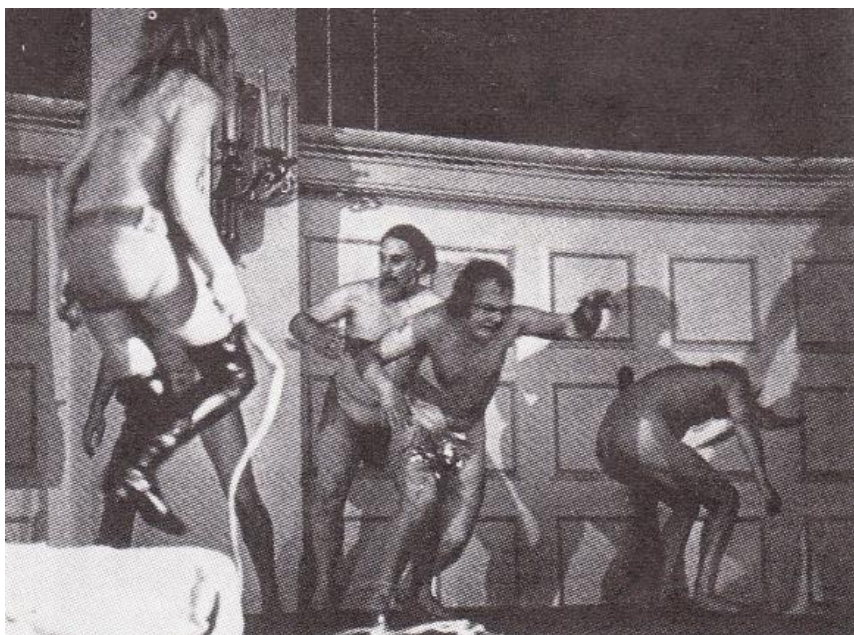
15 juni 2018

Inhoudsopgave

Inleiding

1.	Theoretisch kader	p.5
1.1	Theorie van de intertekstualiteit	p.5
1.2	De rooms-katholieke leer van de zonde en de verlossing	p.8
1.3	<i>Mariken</i> : literaire en cultuurhistorische inkadering	p.9
1.4	<i>Masscheroen</i> : literaire en cultuurhistorische inkadering	p.11
2.	Methode	p.11
3.	Syntaxis van de intertekstualiteit	p.13
3.1	De paratekst	p.13
3.1.1	Additie	p.13
3.1.2	Deletie	p.13
3.1.3	Substitutie	p.14
3.1.4	Repetitie	p.14
3.2	Personages en gedrag	p.15
3.2.1	Additie	p.15
3.2.2	Deletie	p.15
3.2.3	Substitutie	p.15
3.2.4	Repetitie	p.16
3.3	Plot en structuur	p.17
3.3.1	Additie	p.17
3.3.2	Deletie	p.17
3.3.3	Substitutie	p.18
3.3.4	Repetitie	p.19
4.4.	Taalgebruik	p.21
3.3.1	Additie	p.20
3.3.2	Deletie	p.20
3.3.3	Substitutie	p.22

3.3.4 Repetitie	p.24
4. Semantiek van de intertekstualiteit	p.24
5. Pragmatiek van de intertekstualiteit	p.26
6. Conclusie	p.28
Literatuur	p.30



‘Allo, allo. Hier *Mariken van Nieumeghen*, nieuwe versie. Allo. Is hij daar?’ (Claus, 1968)

Inleiding

Het was 30 december 1967 toen Hugo Claus tijdens het Vierde Experimentele Filmfestival in Knokke zijn toneelstuk *Masscheroen* opvoerde, een bewerking van het wagenspel uit *Mariken van Nieumeghen* (omstreeks 1515). Wie een slaafse navolging van het oude verhaal had verwacht, kwam die avond bedrogen uit. Van het christelijke moraal van het oorspronkelijke werk was weinig overgebleven. Het jonge meisje Mariken was in het stuk van Claus veranderd in een schaars geklede, seksueel actieve vrouw die zich door niemand laat vertellen wat ze wel en niet moet doen. De nieuwe Mariken maakte die avond de ene na de andere uitdagende beweging op het podium, ze speelde een masturbatie-scène, kreunde, zong obscene liedjes en verdreef aan het eind van het stuk een naakte Drievuldigheid met een zweepje van het podium.

Het seksuele gehalte van het stuk leidde aanvankelijk tot veel hilariteit bij het publiek (Hupe en Grüttemeier, 2014, p.73). In een hoofdstuk in *Schokkende Boeken* (Honings, Jensen, Van Marion, 2014) geeft het tweetal een sterke samenvatting van de controverse die op het stuk volgde. Het seksuele gehalte kwam Claus namelijk duur te staan. Voor het naakt opvoeren van de Drievuldigheid klaagde justitie hem aan voor openbare zedenschennis, een lang proces dat tot een voorwaardelijke gevangenisstraf en een geldboete leidde. De betekenis van het stuk en de relatie tot het oorspronkelijke wagenspel speelden geen rol bij de veroordeling: 'De reden voor ingrijpen was uitsluitend dat de drie mannen bloot het toneel opkwamen ten overstaande van een volle zaal voor wie dat als een verrassing kwam' (Hupe en Grüttemeier, 2014, p.76).

Het proces werd uitgebreid besproken in populaire bladen en wetenschappelijke publicaties. Men ging onder andere in op het verloop van het proces (Beeks, 2010), de functie van naaktheid op het toneel (Schelfaut, 2006), en het spanningsveld tussen vrijheid van meningsuiting en censuur (De Potter 2010). Maar wat in deze vloed van aandacht is achtergebleven is de relatie tussen het toneelstuk en het oorspronkelijke verhaal. Dit gat wil ik met dit werkstuk opvullen door aan de hand van Claes' (2011) theorie over intertekstualiteit de relatie tussen *Mariken van Nieumeghen* (omstreeks 1515) en de tekstuitgave van het toneelspel *Masscheroen* (Claus, 1968) bloot te leggen en van een interpretatie te voorzien. Mijn onderzoeksvraag luidt daarbij: hoe verhoudt de tekstuitgave *Masscheroen* (Claus, 1968) zich

tot *Mariken* (omstreeks 1515) met betrekking tot de thema's zonde en verlossing? Tot deze laatste twee thema's spits ik me toe omdat beide teksten zich op een geheel eigen wijze tot deze christelijke concepten verhouden.

Met deze tekstgerichte analyse wil ik voorbijgaan aan het overschot van informatie over het proces dat op het toneelstuk volgde. Wat mij betreft is het namelijk niet de controverse die het toneelspel zo interessant maakt, maar de intertekstuele band tussen het oude en het nieuwe verhaal. Behalve de voor de hand liggende veranderingen bevat het toneelstuk namelijk ook talloze subtiele, maar betekenisrijke transformaties die het toneelstuk fundamenteel anders maken dan *Mariken*.

1. Theoretisch kader

1.1. Theorie van de intertekstualiteit

In 1966 lanceerde Julia Kristeva het begrip intertekstualiteit, het idee dat een tekst niet op zichzelf staat, maar continu verbindingen aangaat met andere teksten en, in de breedste zin, de culturele context die de tekst omringt. Met dit begrip borduurde ze voort op de theorie van het dialogisme, in de jaren dertig geïntroduceerd door Michail Bakhtin. Beide personen nemen als uitgangspunt dat taal altijd tweedehands is, dat wil zeggen, eerder gebruikt en geworteld in een lange geschiedenis van connotaties. Maar waar Bakhtin zich richt op verschillende stemmen binnen een tekst, die elkaar kunnen tegenspreken, versterken of beïnvloeden, en daarmee een roman meerduidig maken, gaat het bij Kristeva om stemmen buiten de tekst waarmee het werk in contact staat.

De Vlaamse literatuurwetenschapper Paul Claes omschrijft het begrip intertekstualiteit als 'het geheel van relaties tussen teksten waaraan door een subject dat deze onderkent een functie kan worden toegekend' (Claes, 2011, p.49). Bijzonder aan deze definitie is de waarde die hij aan het waarnemend subject toekent. Intertekstualiteit is volgens zijn theorie geen objectief gegeven, maar iets dat tot leven wordt gewekt door de lezer die het als zodanig herkent. Zijn theorie onderscheidt drie dimensies: de formele relatie tussen de tekens (*syntaxis*), de relatie tussen de tekens en hun betekenis (*semantiek*) en de relatie tussen de tekens en hun gebruikers (*pragmatiek*) (Claes, 2011, p.50). Hij maakt een onderscheid tussen

de architectst, de tekst die men als uitgangspunt van de transformatie beschouwt en de fenotekst, de transformatie van die grondtekst (Claes, 2011, p.52). In dit onderzoek neem ik *Mariken* als architectst en de bewerking van Claus als fenotekst – dit omdat de tekstuitgave van toneelstuk expliciet vermeldt dat het om een bewerking van het originele wagenspel gaat.

De syntaxis van de intertekstualiteit draait om ‘de formele relaties tussen de tekens’ (Claes, 2011, p.50), waarbij er een intertekstuele relatie kan ontstaan wanneer verschillende teksten tenminste één element gemeen hebben. Claes maakt bij dit begrip onderscheid tussen drie transformatieniveaus: vorm, inhoud en een combinatie van die twee. Met die niveaus kunnen in zijn schema vier dingen gebeuren: er kan een element worden toegevoegd (*additie*), weggelaten (*deletie*), vervangen (*substitutie*) of herhaald (*repetitie*). Dit leidt bij hem tot de volgende tabel (Claes, 2011, p.52):

transformaties	Additie	Deletie	substitutie	Repetitie
Vorm	Uitwerking	Samenvatting	Omschrijving	letter-of klankcitaat
Inhoud	Uitdieping	Afvlakking	Verdraaiing	Allusie
Beide	uitbreiding	Delging	Verwisseling	Citaat

Van alle begrippen schenkt Claes het meest aandacht aan het begrip allusie. Hij onderscheidt twee vormen: lexicale- en tekstuele allusie (Claes, 2011, p.104). In het dagelijkse leven krijgt men voortdurend met lexicale allusies te maken, bijvoorbeeld wanneer een nieuwslezeres Willem Holleeder ‘de neus’ noemt. Het noemen van een eigenschap in plaats van een naam creëert allusiviteit aangezien de vorm wel verandert, maar de betekenisinhoud hetzelfde blijft. Bij een tekstuele allusie verwijst de allusie niet alleen naar een woord of een naam, maar naar een hele tekst (Claes, 2011, p.106).

Nadat het intertekstuele weggennet tussen één of meerdere teksten is blootgelegd, kan men zichzelf de vraag stellen wat de intertekstuele relaties betekenen. Claes noemt dit onderdeel de semantiek van de intertekstualiteit en verwijst naar Barthes’ (1957) onderscheid tussen denotatie, de werkelijke betekenis van een ding of een woord, en connotatie,

de gevoelswaarde of de associatie die een woord of ding bij het waarnemend subject oproept.

Elke verbinding van betekenisvorm en betekenisinhoud is een teken dat zelf weer een andere betekenisinhoud oproept: de connotatie. Deze voorstelling is gemakkelijk toe te passen op intertekstualiteit. Hier is de betekenisvorm de fenotekst, de tekst zoals hij voor ons verschijnt. De fenotekst roept als betekenisinhoud een andere onzichtbare tekst op: de architekst. De connotatie van hun relatie is de functie van de intertekstualiteit. (Claes, 2011, p.56)

Intertekstualiteit kan een *constructieve* of een *destructieve* functie hebben (Claes, 2011, p.57). In het eerste geval bevestigt de fenotekst de functie van de architekst. Beeldt een schrijver Zeus af als een kwade oppergod dan bevestigt dit het beeld dat we uit de gedichten van Homerus kennen. Maar beeldt de schrijver Zeus af als een vrolijke man met een liefde voor bloemschikken dan hebben we te maken met een destructieve functie van intertekstualiteit: de functie van de architekst wordt verworpen en vervangen voor een andere.

Het laatste onderdeel, de pragmatiek van de intertekstualiteit, gaat over 'de verhouding tussen de tekst en zijn gebruikers' (Claes, 2011, p.57). Bij de pragmatiek van de intertekstualiteit spelen twee partijen een rol: om te beginnen de schrijver die een tekst codeert en vervolgens de lezer die de tekst decodeert. Zaken als opvoeding, achtergrond en scholing spelen een rol bij de mate waarin de lezer alle codes ontrafelt. Bovendien kunnen lezers aan een verwijzing verschillende architeksten toekennen. Komt er in een roman een zondvloed voor dan denkt een classicus misschien meteen aan het verhaal over Deukalion en Pyrrha terwijl een christelijke basisschoolleraar het mogelijk als een verwijzing naar de ark van Noach beschouwt. Claes stelt dat dit gegeven niet tot subjectivisme hoeft te leiden:

Groepen lezers kunnen op het gebied van leescultuur grote overeenkomsten vertonen. Dit komt door ons schoolsysteem, dat leesmechanismen bijbrengt en een cultuorkader waarin we teksten kunnen plaatsen. Bovendien bestaan in een bepaalde

cultuur objectief beschrijfbaar conventies voor het coderen en decoderen van teksten. Eén van de taken van critici is het publiek dat sommige van die conventies niet kent, daarop attent maken. (Claes, 2011, p.58)

Beide werken, *Mariken* en de bewerking van Claus, dienen naar mijn mening in een rooms-katholiek cultuurraster te worden geplaatst. Zowel de architekst als de bewerking bevatten namelijk talloze verwijzingen en thematische lijntjes die direct of indirect naar de rooms-katholieke leer verwijzen. Vandaar dit ik in de onderstaande paragraaf een samenvatting van deze leer geef en enkele belangrijke punten onder de loep neem.

1.2. De rooms-katholieke leer van de zonde en de verlossing

Wortelboer (2005) vangt zijn handboek over de rooms-katholieke Kerk aan met enkele kernpunten van de leer. Het eerste punt luidt dat er één God is, de schepper van het heelal, die drie goddelijke personen in zich draagt: de Vader, de Zoon en de Heilige Geest (Wortelboer, 2005, p.13). God gaf de mens de mogelijkheid om zelf keuzes te maken en stelde voorwaarden op om deel te nemen aan dit heilsplan (Wortelboer, 2005, p.13). De mens zondigde echter door van de verboden vrucht te eten en belastte zichzelf daarmee met de erfzonde. Om de mens niet altijd van het heilsplan buiten te sluiten, koos God ervoor om zijn zoon in de gedaante van een mens naar de aarde te laten afdalen om daar gekruisigd te worden en weer op te staan. Met deze daad werd de mens van zijn erfzonde verlost en kreeg men opnieuw de kans om zich bij het heilsplan te voegen (Wortelboer, 2005, p.13).

Interessant voor het onderzoek naar de theologische achtergrond van de oudst bekende versie van *Mariken* is het Concilie van Trente, dat in 1545 werd geopend en in 1563 sloot. Hierin leert de kerk dat ieder mens vanaf zijn geboorte belast is met de erfzonde en daardoor een natuurlijke neiging tot het kwaad bezit (Wortelboer, 2005, p.351). Dit betekent niet dat de mens nooit meer in aanmerking van het heilsplan kan komen; door de genade van de verlossing van Jezus kan de mens zich aan de gevolgen van erfzonde onttrekken en opnieuw in Gods plan worden opgenomen (Wortelboer, 2005, p.352). In *Mariken* komen bijna al deze kernpunten aan de orde: Mariken doet na zeven jaar in zonde te hebben geleefd een beroep op Gods barmhartigheid. God luistert naar deze oproep, waarna Mariken in het

klooster voor haar zonde boet en uiteindelijk vergeven wordt. Zonde betreft volgens het handboek 'een bewust ingaan tegen het door God aan ieder mens aangeboden eeuwige heil en tegen Gods bedoeling met de wereld' (Wortelboer, 2005, p.352)

Eligh (1991) herkent in het proces dat Mariken op de markt in Nijmegen meemaakt Thomas van Aquino's scholastieke zienswijze over de rechtvaardiging van de zondaar (Eligh, 1991, p.35). Hierin onderscheidt Aquino drie houdingen die mensen tegenover hun zonden in kunnen nemen: *fictio* (het ontbreken van rouw), *attrictio* (beginnend berouw) en *constrictio* (het volledig voldragen van de rouw). Het psychische proces dat Mariken doormaakt beschouwt Eligh als de voltooiing van de *attrictio* in de *constrictio* als gevolg van de ontwikkelingen in het door haar gevolgde wagenspel (Eligh, 1991, p.35). Door de dreigende taal belandt Mariken in een staat van *attrictio* en naarmate het toneelstuk vordert overdenkt ze zozeer haar zonden dat ze uiteindelijk ook de graad van de *constrictio* bereikt (Eligh, 1991, p.35).

Het toneelstuk van Claus werd in 1967 opgevoerd, een periode waarin de katholieke kerk pogingen ondernam om bij de moderne tijd aan te sluiten. Dat er kernpunten te onderscheiden zijn, betekent namelijk niet dat de manier waarop de katholieke kerk zich tot de buitenwereld verhoudt geen transformaties heeft doorgemaakt. In het Tweede Vaticaans Concilie, gehouden tussen 1962 en 1965, hield de kerk enkele punten opnieuw tegen het licht (Wortelboer, 2005, p.116). Doel van dit concilie was enerzijds om in de moderne tijd 'de geloofsschat ongeschonden te houden en anderzijds daarover een dialoog mogelijk te maken met de andere christelijke Kerken en de niet-christelijke godsdiensten en een brug te slaan naar niet-gelovigen' (Wortelboer, 2005, p.116). De houding van de Rooms-Katholieke kerk is kortom niet statisch, maar onderhevig aan veranderingen.

1.3. Mariken van Nijmegen: *litteraire en cultuurhistorische inkadering*

Kuiper (1985) beschouwt *Mariken* als een gerenoveerde Marialegende, waarin de focus op Maria is verschoven naar de geestelijke oom die zijn nichtje uiteindelijk weer tot God bekeert. Coigneau (1991) erkent een sterke verwantschap met de Marialegende, maar wil de roman niet geheel onder deze noemer plaatsen aangezien niet de gebeden van Mariken, maar die van haar oom het meisje uiteindelijk van de duivel verlossen. Om die reden kiest hij er voor om het verhaal in een groter kader te plaatsen, namelijk in die van de 'legendes van het

uitgestelde oordeel' of 'legendes van de tweede kans' (Coigneau, 1991, p.31). Ook *Massche-roen*, het drama binnen het drama, beschouwt hij niet als een Marialegende. Het wagenspel is immers 'niet de inhoud van een subjectief of uniek en geheel persoonlijk ervaren, maar van een spel, een niet uitsluitend voor Mariken opgezette dramatische vertoning (...) dat ieder jaar in Nijmegen werd opgevoerd' (Coigneau, 1991, p. 46). Dat er geen volledige consensus is over de literaire traditie waarbinnen *Mariken* te plaatsen valt, zegt wat over het unieke karakter van de tekst. Ook over het genre van de tekst is discussie gevoerd. De wijd-verbrede opvatting dat *Mariken* een mirakelspel of algemener, een toneelstuk, is wordt door Oosterman (2011) tegengesproken: 'De overgeleverde tekst is een roman met veel dialogen, gepresenteerd in de vorm van clausen zoals we die uit het toneel kennen. Zo'n roman was een nieuw verschijnsel in de Nederlandse literatuur rond 1500 en lezers moesten er nog aan wennen' (Oosterman, 2011, p.36). De vele locatiewisselingen en het gebrek aan scènes die uitgebeeld kunnen worden wijzen er volgens Oosterman op dat het spel oorspronkelijk niet voor het toneel was bedoeld. Om die reden is het des te opvallend dat het spel vandaag de dag vooral als toneelspel voortleeft.

Eligh (1991) schetst in zijn proefschrift een globaal beeld van het religieuze leven aan het einde van de middeleeuwen. Hij wijst in het eerste hoofdstuk op de opkomst van de filosofie die een sterk accent had op de mens, de wereld en zingeving (Eligh, 1991, p.27). Maar, zo schrijft hij ook, 'de filosofie is de dienstmaagd van de theologie en beïnvloedt slechts in geringe mate de moraal, die in eerste instantie is afgeleid uit de heilsleer' (Eligh, 1991, p.28). Vervolgens nuanceert hij het beeld dat *Mariken* een overgangstuk tussen de middeleeuwen en de renaissance was door ook op het regressieve karakter van de tekst te wijzen (Eligh, 1991, p. 29). Hiermee sluit hij aan bij De Jong (1969) die het stuk 'apologetisch middeleeuws' noemt omdat Marikens zondige jaren samenvallen met haar bemoeienis met kunst en wetenschap (De Jong, 1969, p.2). Als Marikens interesse in de zeven vrije kunsten zijn hoogtepunt bereikt, toont ze tijdens het wagenspel berouw en keert ze terug naar het leven dat ze had voordat ze in de ban raakte van de kunst en wetenschap. De Jong (1969) noemt dit slot een winst van het religieuze domein op het wetenschappelijke. Met deze 'continuering van een traditioneel, orthodox denken over de wereld' (Eligh, 1991, p. 29) past

Mariken volgens Eligh bij andere middeleeuwse werken waarin de stem van de kerk te horen is.

1.4. Masscheroen: *litteraire en cultuurhistorische inkadering*

Het was in het Vlaamse toneel van de twintigste eeuw niet uitzonderlijk om een stuk uit de middeleeuwen op een moderne wijze te vertolken. Reeds aan het begin van de twintigste eeuw, in 1924, voerde Het Vlaamse Volkstoneel, onder leiding van Johan de Meester, een modernistische versie van *Mariken* op. Deze bewerking paste binnen de katholieke toneelrenouveau die destijds haar opmars maakte: een stroming 'die op zoek was naar alternatieve theatrale vormen die zouden toestaan om het medium toneel van een ideologische lading te voorzien' (Bernaerts, De Strycker en Vervaeck, 2011, p.231). Hiermee zette de stroming zich af tegen 'het conventionele, commerciële en burgerlijke theater dat de hoofdtoon voerde in de grote schouwburgen' (Bernaerts et al., 2011, p.231). Na deze bekende bewerking van Johan de Meester zijn er nog verschillende regisseurs geweest die zich aan *Mariken*, of specifiek het wagenspel uit *Mariken*, hebben gewaagd. Walschap voerde in 1927 *Maskaroen* op. Godelaine (1927) beschouwde dit stuk als een verjongingskuur van het Masscheroenperspectief en wees op modernistische inborst van het stuk: 'het zou niets toe of afdoen (...) aan de waarheid: dat hij, Walschap, een gelukkige hand heeft gehad en nog gelukkiger engel gediend, nu hij de 'dierbre asschen' van *Maskaroen* weer eens heeft beroerd, verwekt en een twintigste eeuwsche ziel ingeblazen.' (Godelaine, 1927, p. 884). Claus was kortom niet de eerste regisseur die het wagenspel op een vernieuwende manier bewerkte.

2. Methode

In dit werkstuk neem ik het wagenspel zoals we het uit *Mariken* kennen als uitgangspunt. Oudere of nieuwere versies van dit spel laat ik buiten beschouwing omdat Claus expliciet naar het wagenspel uit *Mariken* verwijst. Heb ik het over *Masscheroen* (Claus, 1968) dan verwijs ik naar de tekstuitgave die in 1968 bij de Bezige Bij verscheen. Dit boekje geeft een helder beeld over hoe de voorstelling er uit heeft gezien.

De verwijzingen naar versregels of paginanummers uit *Mariken* hebben betrekking op de uitgave van Cogineau (1996). Deze uitgave bevat versregels die voor een analyse van de tekst onontbeerlijk zijn, maar kent behalve enkele aanpassingen aan de moderne spelling geen substantiële verschillen met de tekst uit 1515. Dit betekent niet dat de oudste editie geheel buiten beschouwing wordt gelaten. In het onderdeel 'paratekst' verwijs ik wel naar de versie die omstreeks 1515 door Willem Vorsterman gedrukt werd.

In dit werkstuk onderzoek ik aan de hand van de drie dimensies van Claes (2011) de intertekstuele relatie tussen de tekstuitleg *Masscheroen* (Claus, 1968) en *Mariken* (omstreeks 1515). Hierbij richt ik me op de manier waarop de thema's zonde en verlossing in beide werken gestalte krijgen en welke transformaties ze hebben ondergaan. Hoewel Claus (1968) op het titelblad aangeeft dat zijn toneelstuk een nieuwe versie is van het wagenspel, betrek ik niet enkel het wagenspel, maar de gehele *Mariken* in de analyse - dit omdat het toneelstuk van Claus alle eerste elf delen van *Mariken* verbeeldt, niet alleen het wagenspel.

Omdat Claes' (2011) schema over de syntaxis van de intertekstualiteit door zijn focus op talige uitingen onvoldoende toepasbaar is op de beweeglijkheid van een toneeluitvoering, kies ik ervoor om enkel de vier overkoepelende transformatie uit te lichten: additie, deletie, substitutie en repetitie. Inhoudelijke vormveranderingen als uitbreiding of verdraaiing (Claes, 2011, p.54) worden dan ook niet genoemd. Zou ik deze begrippen wel apart bespreken, zou dit enkel ruis veroorzaken en niet tot een beter begrip van de intertekstuele relatie tussen de twee teksten leiden. Wel richt ik me bij elke overkoepelende transformaties op vier aspecten die ik belangrijk acht: de paratekst, de personages en hun gedrag, het plot, en het taalgebruik. Dit eerste aspect, de paratekst, werd aan het einde van de vorige eeuw geïntroduceerd door literatuurwetenschapper Genette 'ter aanduiding van al wat zich rond een tekst bevindt (...) alle tekstuele gegevens die de eigenlijke tekst aan de lezer als tekst presenteren' (Van Bork, 2012). Tot deze paratekst schaar ik het omslag, het titelblad, de vermelding van de locatie en de personages, en de beschrijving van de ruimte waarin het werd opgevoerd. Alle overige beschrijvingen van wat er op het toneel gebeurt (na p.9) behoren mijns inziens tot de 'eigenlijke tekst' van het toneelstuk.

3. De syntaxis van de intertekstualiteit

3.1. Paratekstuele elementen

3.1.1. Additie

In de tekstuitleg van het toneelstuk, uitgegeven door De Bezige Bij, zijn vele paratekstuele elementen toegevoegd, te beginnen met het opvallende achterblad dat meteen de aandacht op het controversiële karakter van het toneelstuk vestigt. Zo staat er in paarse letters: 'De tekst van het ophefmakend toneelstuk van Hugo Claus zoals het werd opgevoerd op het Experimenteel Festival te Knokke. Een speelse en felle aanval tegen enkele christelijke taboes en totems' (Claus, 1968). Deze beschrijving, die opvallend genoeg niet op de inhoud van het stuk en de relatie met *Mariken* ingaat, wordt ingekaderd door twee kopiëstukken van de dagvaarding die Claus ontving nadat hij het toneelstuk had opgevoerd. Deze vormen van uitwerking veranderen niets aan de grondtekst, maar focussen wel de aandacht op de drastische wijzigingen die Claus heeft aangebracht. Dit geldt ook voor de blurb van *Het laatste nieuws*, eveneens te vinden op de achterflap: 'Claus ontdoet Mariken van Nieuwmechelen haar tabbaardje'. In het voorblad staan drie aanwijzingen dat het toneelstuk een bewerking van het wagenspel uit de oorspronkelijke *Mariken* is. Bovenaan staat een citaat dat rechtstreeks uit *Mariken* komt: tes tspel van Masscheroende / die weerdicheit van dien / spele niet te sommen (*Mariken*, v.710-711). Onder dit citaat staat de titel van het stuk, *Masscheroen*, en de opmerking dat de titel via het Frans c.q. Middellatijn ontleend is aan het Arabisch en verwantschap heeft met het woord masker.

3.1.2. Deletie

Het titelblad van *Masscheroen* (Claus, 1968) verwijst naar *Mariken* als 'het mirakelspel *Mariken van Nieuwmechelen*'. Net als velen kort Claus de volledige titel van de Vorsterman-editie van *Mariken* (omstreeks 1515) af. Die luidt namelijk: *Die waerachtige ende Een seer wonderlijche historie van Marike(n) van Nieuwmechelen die meer dan seuen jaren mette(n) dueel woe(n)de en(de) verkeerde*.

3.1.3 Substitutie

Een zwart-witfoto van de schaars geklede Mariken, geschoten door Ed van der Elsen, siert de omslag van Claus' (1968) bewerking van het wagenspel. Behalve twee lange, leren laarzen, een gouden kuisheidsriem en een doorzichtig topje heeft Mariken, gespeeld door Marina Schepers, niets aan. Deze voorkant contrasteert met het titelblad van de Vorsterman-editie (omstreeks 1515) waarop een afdruk van de houtsnede staat die het eerste hoofdstuk uitbeeldt: Mariken die afscheid van haar oom neemt. In tegenstelling tot de weinig verhullende foto van Ed van der Elsen draagt Mariken op de houtsnede van de Vorsterman-editie (omstreeks 1515) kleding die haar helemaal bedekt. Haar jurk reikt tot aan haar tenen en haar kapsel gaat schuil achter een hoofddoek. Met andere woorden: de oude, gesluierde Mariken heeft plaats gemaakt voor een Mariken die haar lichaam blootgeeft. Ook opvallend zijn de twee naast elkaar geplaatste afbeeldingen op het titelblad van *Masscheroen* (Claus, 1968). Links een kopie van de houtsnede die men op pagina 6 van de Vorsterman-editie (omstreeks 1515) vindt en rechts een foto die Ed van der Elsen die avond maakte. Deze twee foto's beelden weliswaar hetzelfde tafereel uit (Mariken ontmoet de duivel) maar verschillen desondanks veel van elkaar. Op de foto van Ed van der Elsen torent Mariken compositorisch boven de duivel uit terwijl Mariken op de houtsnede kleiner dan Moenen uitvalt. Net als op de houtsnede op het titelblad bedekt Mariken hier haar lichaam, wederom in tegenstelling tot de foto aan de rechterkant waarop de borsten van de actrice door het topje heen schijnen. Ook Moenen heeft een transformatie ondergaan. Op de houtsnede links draagt hij een helm op zijn hoofd waaruit twee hoorns steken en op de foto rechts spant er een leren band om zijn hoofd met als middelpunt een kruisteken.

3.1.4. Repetitie

Zoals in de vorige paragraaf aangegeven vangt *Masscheroen* (Claus, 1968) aan met een kopie van de houtsnede die men op pagina 6 van de Vorsterman-editie (omstreeks 1515) treft. In de Engelse versie van *Mariken, Mary of Nemmegen* (omstreeks 1518), is deze houtsnede op het titelblad beland. Coigneau (1996) wijst erop dat de keuze voor een houtsnede die de ontmoeting tussen het meisje en de duivel verbeeldt meer inzicht in de tekst geeft dan een houtsnede waarop het meisje afscheid neemt van haar oom. Hieruit concludeert hij dat de

houtsnede van Mariken en de duivel hoogstwaarschijnlijk ook als titelblad van de Nederlandse Mariken was bedoeld (Coigneau, 1996, p.11). De architectst als de fenotekst spellen de titel op dezelfde wijze: *Masscheroen*. Dit is niet vanzelfsprekend aangezien de titel in de loop der jaren talloze variaties heeft gehad. Het citaat boven de titel, ‘tes spel van Masscheroene. / Die weerdicheit van dien spele es niet te sommen’ (Claus, 1968, p.3), herhaalt een zin van Mariken uit de architectst (Mariken, v.710-711).

3.2. *Personages en gedrag*

3.2.1. *Additie*

In *Masscheroen* (1968) komen personages op het toneel die in de gehele *Mariken* niet voorkomen zoals Batman (p.47) en de Drievuldigheid, gespeeld door drie naakte mannen. In de tijd dat het stuk werd opgevoerd was de superheld te zien in de populaire gelijknamige televisieserie die in 1966 werd uitgezonden. Batman was onder het publiek dus een bekend figuur.

3.2.2. *Deletie*

God, die in het oorspronkelijke wagenspel een hoofdrol speelt, is in het toneelstuk van Claus fysiek afwezig. Wel lijkt er tegen het einde van het toneelstuk een telefoongesprek tussen God en de paus plaats vinden (Claus, 1967, p.55). Tijdens dit telefoongesprek huppelt de paus vrolijk in het rond. Hij danst over het toneel en houdt de telefoon bij Marikens oor tot ze hem grommend nadert en hem bij zijn kruis grijpt. Op dat moment laat hij de telefoon vallen die Mariken vervolgens opdraagt: ‘Allo? Allo? Hier *Mariken van Nieuweghen*, nieuwe versie. (...) Wat? Is daar iemand? (Grimmig lachend tot hem). Niemand thuis’ (Claus, 1968, p.55). De paus schreeuwt vervolgens dat dat onmogelijk is. Hij barst in snikken uit en zakt ineen. Andere figuren die ontbreken zijn de drinkebroers uit deel 7 van *Mariken* en de heilige Maria uit deel 10.

3.2.3 *Substitutie*

In *Mariken* vormen de personages een wezenlijk onderdeel van het plot. Had oom Gijsbrecht Mariken niet naar Nijmegen gestuurd om proviand, kaarsen, lampenolie en azijn te kopen,

dan had Mariken wellicht nooit Moenen ontmoet, met alle gevolgen van dien. In het toneelstuk van Claus, daarentegen, geven personages als de oom, de tante of de paus het meisje geen opdrachten mee en hebben ze geen invloed op haar handelingen. Ze spreken in het toneelstuk slechts in korte zinnen en worden psychologisch nauwelijks uitgewerkt. Ze lijken vooral ingezet te worden als contrast van de vrijgevochten, seksueel actieve Mariken, bijvoorbeeld wanneer het meisje haar escapades bij haar tante bekent:

Met je vader? (Na een tijdje knikt zij)

Met je zwager? (Zij knikt sneller na elke vraag)

Met je moeder? (Hij steeds meer verwonderd, zij steeds heftiger knikkend) (Claus, 1968, p.19).

De personages van de architekst, die beredeneerde keuzes lijken te maken en psychologische verklaarbare handelingen verrichten, zijn in de fenotekst getransformeerd tot personages waar soms geen touw aan vast te knopen is. Nadat de tante vol verontwaardiging heeft aan-gehoord met wie Mariken allemaal seks heeft gehad, beweegt ze opeens haar vingers over de rugwervels van haar nichtje en begint het tweetal luidkeels zingend te tapdancen (Claus, 1968, p.19). Ook de oom, de duivel en de paus gedragen zich in de fenotekst eerder dierlijk en kinderlijk dan menselijke en volwassen: hun gemoed verandert razendsnel van vrolijk naar bang en andersom. Dit onvoorspelbare gedrag is van toepassing op Gijsbrecht, de oom die Mariken eerst als een circusnummer aan het publiek toont en haar vervolgens in paniek smeekt hem niet te verlaten (p.15), de persoon met de doornenkroon die eerst de biljetten van Batman verzamelt en vervolgens onpasselijk wordt (p.47) en de paus die eerst triomfantelijk met God belt en na zijn ontmaskering door Mariken met een zielig gezicht naar de grond zakt en gehurkt op het podium blijft zitten (p.59).

3.2.4 Repetitie

In het toneelstuk van Claus verschijnt Batman op het podium met in zijn hand een emmertje waaruit hij twee bankbiljetten van duizend Belgische frank haalt (Claus, 1967, p.47). Hij geeft de biljetten aan Mariken en de hij-figuur en haalt steeds meer geld tevoorschijn, net zolang

tot de twee medespelers zelf geld uit het emmertje graaien en in navolging van de paus in verschillende talen 'dank je wel' zeggen. Op dat moment neemt de scène een onverwachte wending.

(Plotse stilte.)

(Zij en hij kijken verwonderd naar elkaar, naar het geld, naar het publiek. Wat is er gebeurd? Toch niet de erfzonde zeker!

Zij zijn doodsbang) (Claus, 1968, p.47).

Marikens schuldbewustheid in deze scène strookt niet met het gedrag dat ze rest van het toneelstuk vertoont, zoals het moment dat ze haar tante over haar sekspartners vertelt (p.19) of het slot waarin ze de Drievuldigheid van het podium mept (p.63). In de scène met Batman en het emmertje lijkt ze eerder op Mariken uit de architekst die, kijkend naar het wagenspel, berouw krijgt en bewust wordt van haar zonde: 'O Heere, ontfermt u mijns!' (*Mariken*, v.868).

Verder komt Mariken uit het toneelstuk nauwelijks overeen met Mariken uit de architekst. Spitst de zonde van Mariken zich in de architekst toe op het leren van de zeven vrije kunsten, in de fenotekst speelt wetenschap nauwelijks nog een rol. Bovendien zondigt Mariken van de architekst omdat de duivel haar daartoe zet. In het stuk van Claus voert Mariken al haar handelingen zelfstandig uit.

3..3. Plot en structuur

3.3.1. Additie

Nadat Mariken het begin van het wagenspel luidkeels heeft aangekondigd (Claus, 1968, p.43) komt Batman het podium oplopen. Hij heeft, zoals eerder vermeld, een emmertje vol geld vast. Hij laat de briefjes aan Mariken en het personage met de doornenkroon zien waarop het tweetal gulzig naar het geld begint te graaien. Deze scène – of een scène met een vergelijkbare strekking – komt in zijn geheel niet in de architekst voor. Dit geldt ook voor het slot waarin Mariken de heilige drie-eenheid hardhandig aanpakt en met een zweepje van het podium verwijderd.

3.3.2. Deletie

In deel tien van de architekst gooit Moenen Mariken de lucht in (*Mariken*, v.891-892). Na dit moment volgen er nog vijf delen die in het teken staan van Marikens boetedoening voor de zeven jaren dat ze met de duivel optrok. Eerst bezoekt ze samen met oom Gijsbrecht de bisschop in Keulen die zichzelf niet in staat acht zo'n grote zonde te vergeven (*Mariken*, p.132-133) en daarna reizen ze door naar Rome om het bij de paus te proberen (*Mariken*, p. 133-140). Hij ketent haar aan drie ijzeren dingen die ze moet dragen tot ze slijten of vanzelf van haar af vallen. Ten slotte gaat ze als non in het klooster in Tricht wonen waar ze bezoek krijgt van een engel die haar van de ringen verlost (*Mariken*, p.141-143).

In de fenotekst houdt het verhaal van Mariken bij het wagenspel op. Vlak voordat het wagenspel in het toneelstuk van start gaat, verwijst Claus naar de vrome afloop van het oorspronkelijke verhaal: '(*Masscheroen* zijnde het wagenspel (...)) en ook het stuk dat, eerder dan de dialoog tussen God en de duivel en O.L. Vrouw in het mirakelspel, *Mariken van Nieu-meghen* beter had kunnen zien, want dan had zij haar ziel niet in een klooster verloren)' (Claus, 1968, p.43). Claus impliceert hier dat Mariken uit de architekst zonder het wagenspel niet tot berouw zou zijn gekomen en de zondige jaren met de duivel mogelijk zou hebben voortgezet.

3.3.3 Substitutie

Het toneelstuk van Claus bevat een totaal ander slot dan *Mariken*. In het wagenspel dat Mariken en Moenen in de architekst aanschouwen vraagt *Masscheroen*, de advocaat van Lucifer, God waarom hij de mensen wel keer op keer vergeeft, maar de geesten niet. God aarzelt aanvankelijk maar dan wordt hij door Maria overtuigt dat alle mensen na oprecht berouw vergeven moeten worden en zegt hij tegen *Masscheroen*:

Waerom ben ic die doot ghestorven

Soo schandelijck, so smadelijc aen tscrucen hout

Dan om dat elc mensche, ionc ende oudt

Ter ghenaden soude staen van mijnen vadre (*Mariken*, v.766-769).

Het wagenspel ontroert Mariken dermate dat ze haar zonde overdenkt en berouw krijgt voor haar zondige jaren. Dit maakt Moenen vervolgens zo boos dat hij Mariken hoger dan de kerk de lucht ingooit: 'So heeftse gheluck, die leelijcke vrucht / Her, her, ghi moet mede in die lucht' (*Mariken*, v.891-892).

In het toneelstuk van Claus is de berouwvolle, door Moenen overmande Mariken veranderd in een vrouw die zichzelf onschuldig acht van elke zonde en krachtig optreedt tegen de mensen die haar wel van onzedelijkheid betichten. In de architectekst wordt ze aangevallen, in de fenotekst zet ze de aanval in door de mantel van de paus af te rukken (Claus, 1968, p.59) en de heilige drie-eenheid met een zweepje van het podium te staan:

(Dan ranselt zij zo hard en zo snel zij kan het zootje voorgoed van het toneel, rent achterna tot in het publiek, waar zij ook enkel mensen die de religie willen beschermen treft met haar zweep. Dan komt zij, hijgend en blij, terug. Zij lacht naar het publiek, innig, verzadigd en toch uitdagend. Het lachje van Venus.) (Claus, 1968, p.63).

3.3.4 Repetitie

Vanaf pagina 8 bevat elke linkerbladzijde van *Masscheroen* (Claus, 1968) een apart tekstvak met daarin prozastukken die letterlijk uit *Mariken* zijn overgenomen. Tijdens het toneelstuk klinkt er een band met 'een stem die zonder beklemtoning, in een egaal ritme, ongeveer een woord per anderhalve seconde, de beschrijvende prozastukken uit het Middeleeuwse spel 'Mariken van Nieumeghen reciteert' (Claus, 1968. p.7). Als je de prozastukken als context bij de gebeurtenissen op het podium beschouwt, behelst de opvoering van Claus vrijwel de gehele eerste elf delen van *Mariken*. De band begint met de openingszin van deel één: 'Het gebeurde (....) seggende aldus' (*Mariken*, p.53) en eindigt met de laatste prozazin van deel elf: 'Na desen (...) bedruet waren' (*Mariken*, p.132).

Maar ook als je de overgenomen prozastukken niet meeneemt, begint het toneelstuk met dezelfde personages als de architectekst, namelijk met Mariken en haar oom Gijsbrecht. Daarnaast komt ook de volgorde waarin de personage op het toneel verschijnen overeen

met de volgorde in *Mariken*: eerst de oom, dan de tante en vervolgens de duivel. In tegenstelling tot *Mariken*, waarin de tante de duivel op haar afroept en zichzelf vervolgens de keel afsnijdt (*Mariken*, p.86-88), komen de bovengenoemde personages in het toneelstuk niet met elkaar in aanraking. Een ontmoeting tussen de personages zou in het toneelstuk van Claus onmogelijk zijn, aangezien de oom, de tante en de duivel door één acteur (Jerome Reehuis) gespeeld worden.

3.4 Taalgebruik

3.4.1. Additie

Masscheroen (Claus, 1968) barst van de zinnen uit kinderversjes, liedjes en andere lichtvoetige rijmpjes zoals 'ik heb geleerd en onthouden, hoe mensen moeten vergaan, hoe men mensen moet slaan' (p. 13), 'twee kleine katjes, allerliefste schatjes (p.21), 'daar komt een zwarte kat, in het gat, waar een kaarsje brandt' (p. 41), 'Ik en Jante zaten in een mandje (p. 53) en 'Dag sinterklaasje' (p. 55). Behalve kinderlijke rijmpjes bevat het toneelstuk ook plechtstatige geluidsfragmenten zoals de gelukwensen van Paul Paulus de Zesde (p.25), Miserere van Josquin des Prés, uitgevoerd door Les Canteurs de St. Eustache (p.35), het vioolconcert in rémajeur van Tsjaikowski (p. 37) en het dies irea (p. 63).

3.4.2. Deletie

In de architectuur is het aanleren en handig inzetten van taal een belangrijk onderdeel van Marikens zondige jaren. Dit komt bijvoorbeeld tot uiting als Moenen voorstelt om het meisje alle talen van de wereld te leren:

Alle die talen der werelt sal ick u leeren.

So sal u alle die werelt verheffen ende eeren;

Want alle die talen te connen, ghi en weet niet wat si.

Ende dan die seven vri consten daer bi!

Tes om van elcken verheven te sijn seer excellentelijc (*Mariken*, v.263)

Getuige dit citaat is het kennen van alle talen in combinatie met het leren van zeven kunsten een manier om je boven anderen te verheffen. Uit de scène waarin Moenen de zeven vrije kunsten opnoemt, met het alleroudste onderdeel retorica achteraan de opsomming, blijkt hoeveel waarde de duivel aan welsprekendheid hecht:

Die vrije consten can si alle sevene:
Astronomie ende geometrica
Arithmetica, logica ende gramatica,
Musijcke ende rethorijcke, dalderhoutste.
Si soude derren staen teghen den alderstoutste
Clerk, die in Parijs oft in Loevene studeert (*Mariken*, v.489)

Het ongeschoolde meisje, dat in haar jeugd niet in aanraking kwam met de wetenschap, zou door het aanleren van deze kunsten net zo slim kunnen worden als studenten uit bekende universiteitssteden als Parijs of Leuven. Volgens Warners (1975) zou dit kunnen betekenen dat de auteur van *Mariken* bezwaren heeft tegen de geleerdheid die daar onderwezen wordt (Warners, 1975, p.18). Deze opvatting kan beter begrepen worden in het licht van Marikens opvattingen over de retorica:

In rethorijcken slacht ic al den slechten scolieren,
Al soudic gheerne rethorijcke hantieren
Om die seven vri consten daer met te vermeerene.
Rethorijcke en is met crachte niet te leerene,
Tes een conste, die van selfs comen moet.
Alle dander consten, als men daer neersticheit toe doet (*Mariken*, v. 506)

In de zinnen die hierop volgen expliceert Mariken haar opmerking dat de kunst van de retorica niet te leren is, maar uit jezelf moeten komen. Retorica is volgens haar namelijk een gave van de heilige geest: 'Maer rethorijcke es boven al te prisene / Tes een gave vanden heylighen gheeste' (*Mariken*, v.506). Deze opvatting creëert een spanningsveld tussen de duivel

en het meisje, want hoe kan de duivel haar ooit in retorica onderwijzen als welsprekendheid niet via aardse lessen te leren is, maar van de heilige geest komt? Marikens opmerking dat 'onbekend beeste' (*Mariken*, v.506) de retorica beoefenen, ziet Warners als een verzet van Mariken tegen personages als Moenen die de retorica niet van de heilige geest, maar van de duivel hebben gekregen en de kunst om die reden op een verkeerde manier inzetten (Warners, 1975, p.21)

In het toneelstuk van Claus speelt retorica nauwelijks nog een rol. Niet de taal staat in de fenotekst centraal, maar het lichaam, niet de wetenschap kenmerkt Marikens zonde, maar haar seksuele gedrag. Deze aandacht voor het lichaam uit zich in de beweeglijkheid van de personages, acties die tussen twee hekjes worden aangeven:

(Zij komt recht. Wijdbeens doet Zij enkele passen, van houterig worden haar bewegingen soepeler, haar stap veert, haar armen krijgen een eigen leven. Zij loopt sneller, huppelt. Zij bevrijdt zich.) (Claus, 1968, p.29).

De laatste zin, die de voorgaande acties van een psychologische uitleg voorziet, omschrijft de beweging als een manier van Mariken om zichzelf te bevrijden. Met deze aandacht voor het lichaam, voor de beweging, de actie, staat het toneelstuk in sterk contrast met de architekst die langere dialogen bevat en minder ruimte biedt voor de lichamelijke handelingen van de hoofdpersonages.

3.4.3. Substitutie

Bevat *Mariken* lange monologen van de duivel (v.157-174), Mariken (v.520-589) of de paus (v.1050-1067), in het toneelstuk van Claus spreken de personages in korte, kernachtige zinnen met elkaar. Hierdoor krijgen sommige conversaties een sterk ritme. De dialoog tussen de duivel en Mariken is hier een voorbeeld van:

'Hij: Bedwingen?

Zij: Gulp.

Hij: Vragen?"

Zij: Aan wie?

Hij: Verdragen?

Zij: Schuld.

Hij: Behagen?

Zij: Graag.' (Claus, 1968, p.31)

In tegenstelling tot de architectekst bevat het toneelstuk geen dwingend eindrijm. Het komt slechts incidenteel voor dat woorden op elkaar rijmen, zoals in de snelle dialogen tussen het meisje en de duivel (Claus, 1968, p. 31) of op de momenten dat iemand een versje citeert (Claus, 1968, p. 31). In plaats van één vaste stijl, kenmerkt het toneelstuk zich door de verschillende taalregisters die zich in een snel tempo afwisselen: onmiddellijk na Marikens bombastische dialoog toont de paus zich van zijn meest degelijke kant als hij met God belt:

Ja, God.

Zeker, God.

Tuurlijk, God.

Reken dr'op God.

Ja, God.

Uw regen, God.

Voortdurend, God.

Van regen in drop, God. (Claus, 1968, p.55)

De rijm die in dit stukje te horen is, benadrukt de menselijkheid van de paus. In plaats van een verheven gesprek tussen God en een van de belangrijkste figuren van de katholieke kerk, krijgt het publiek slechts de reacties van de paus te horen. Zijn alledaagse manier van spreken wijkt af van de orthodoxe stijl die de paus in de architectekst gebruikt:

Ic ben puer beladen in minen sin.

O rechter inder rechtveerdicheit, sent mi doch in

inspiracie uut uwer hoochster glorie.

Hola, mi compt daer in mijn memorie (*Mariken*, v.1061-1064)

3.4.4. Repetitie

In de meeste scènes van de fenotekst spreekt Mariken in korte, sobere zinnen, maar een enkele keer oreert Mariken net zo lyrisch als haar voorgangster uit de architekst: 'In een West-Vlaams badstad, prinses der badsteden, in dit paradijs kniel ik, ik, Emmeken, sneeuw-koningin, lelledrel, tussen éénbenigen en sterrekijkers, bij de zee, in het ijs' (Claus, 1968, p.55). Daarnaast citeert Mariken in de fenotekst enkele zinnen die haar personage in de architekst uitspreekt: 'O, bedrukte, nu is u lijden naest' (Claus, 1968, p.21) echoot vers 125 van *Mariken* en 'O, Heer, ontfermt u mijns' (Claus, 1968, p.47 en p.49) herhaalt Marikens woorden voordat Moenen haar in de lucht gooit (v.886). Marikens uitspraak 'O, onsalige drachte' wordt in de achitekst niet door het meisje, maar door haar tante gebruikt (*Mariken*, v.102).

De stem die de uit de architekst afkomstige prozastukken traag en zonder beklemtoning voordraagt, neemt de tekst uit *Mariken* letterlijk over. Aan deze stukken is niets toegevoegd en er is ook niets weggelaten. Dit geldt ook voor de tweede stem die op een andere band wordt afgespeeld. Deze stem spreekt 'luider en iets gevoeliger' (Claus, 1958, p.7) en herhaalt sommige prozastukken om de gebeurtenissen op het podium van een context te voorzien. Dit is ook de stem waarop de personages reageren. Als de stem Gijsbrecht aankondigt, loeit de oom plotseling: 'Ikke' (Claus, 1968, p.9) en als de stem Mariken noemt wijst hij naar zij nichtje: 'Zij!' (Claus, 1968, p.9). Net als de eerste band reciteert de tekst van deze tweede band de prozastukken uit de architekst zonder er iets aan te veranderen.

4. Semantiek van de intertekstualiteit

De verwijzingen naar de architekst op de titelpagina en de achterflap van de fenotekst benadrukken dat *Mariken* een hevige transformatie heeft ondergaan. Claus gebruikt hier de herinnering aan de oude *Mariken* om te laten zien hoe anders zijn versie is. Dit geldt voor de blurb op de achterkant ('Claus ontdoet *Mariken van Nieumeghen* haar tabbaardje'), maar zeker ook voor de titelpagina waarop twee afbeeldingen naast elkaar zijn gezet: links een keurige houtsnede uit de architekst en rechts een controversiële foto uit de fenotekst. Al deze richtingaanwijzers, uiteengezet onder het kopje syntaxis van de intertekstualiteit, geven

hetzelfde signaal af: deze nieuwe versie rekent af met het christelijke moraal van het origineel.

Een ander opvallend element dat Claus (1968) heeft toegevoegd is de etymologievermelding van de titel. Los van de letterlijke rol die het masker in het toneelstuk speelt kan het worden opgevat als een metafoor voor de hypocrisie van de katholieke kerk. Het masker verwijst in dat kader naar het gedrag van religieuze figuren die ten diepste op macht en geld uit zijn, zoals het figuur met de doornenkroon die in extase raakt als Batman een emmer vol geld over hem heen gooit (Claus, 1968, p.47). Daarnaast zou je het masker kunnen beschouwen als een metafoor voor de geconditioneerdheid van de mens, die zijn verlangens, lusten en grillen doormiddel van sociaal wenselijk gedrag probeert te beteugelen. De figuur met de doornenkroon wordt zich op een gegeven moment bewust van zijn geldbelustheid en trapt en scheurt vervolgens alle biljetten kapot (Claus, 1968, p.47). Zijn primaire, natuurlijke reactie, het geld oprapen, verandert in een reflectie op wat hij aan het doen is: hij zet zijn masker weer op en keert zich af van zijn impulsen.

Ook noemenswaardig is het demasqué van de paus, die tegen Mariken beweert dat hij met God aan het bellen is, maar uiteindelijk niemand aan de lijn blijkt te hebben. Op het moment dat Mariken dat ontdekt, scheurt ze hem zijn witte mantel af waardoor het publiek hem naakt ziet 'met alleen voor zijn onderbuik een lint met zilveren sterren, kegels en bollen van een kerstversiering' (Claus, 1968, p.59). Onder de religieuze kleding schuilen objecten die met kerst te maken hebben: het van oorsprong christelijke feest dat tegenwoordig vooral een seculiere en commerciële lading heeft gekregen. De paus, zo lijken de kerstobjecten te zeggen, vormt geen tegenstander van de commercialisering van religie, maar een onderdeel ervan. Deze binaire opposities tussen commercie en religie, hoge cultuur en lage cultuur, krijgt ook gestalte in de geluidsfragmenten die tijdens het toneelstuk afgespeeld worden. Terwijl de paus met God belt, weerklinkt er van alle kanten een kinderkoor die 'Dag sinterklaasje' zingt (Claus, 1968, p.55). Als Batman het geld naar de persoon met de doornenkroon gooit, klinken er steeds sneller geciteerde beursberichten door de zaal en tijdens een seksueel getinte scène tussen Mariken en de duivel (Claus, 1968, p.35) schotelt Claus *Miserere*

van Josquin des Prez voor – een compositie op de tekst van Psalm 51. Door deze samensmelting van de binaire opposities verdwijnt een duidelijk onderscheid tussen religie en commercie en lijken de twee zaken uit hetzelfde hout gesneden.

Niet alleen de toevoegingen van Claus zijn interessant voor een beter begrip van de semantiek van de intertekstualiteit, ook zijn weglatingen spelen een rol in de transformatie van het stuk. In de architekst volgt er na het wagenspel vijf delen waarin het meisje onder leiding van haar oom naar een manier zoekt om voor haar zonde te boeten. De fenotekst, daarentegen, komt vlak na het wagenspel ten einde als Mariken alle religieuze figuren van het podium slaat en de band de laatste prozazin van deel 11 uitspreekt: 'Na desen ... bedrukt waren' (*Mariken*, p.132). Door het ontbreken van het einde krijgt *Mariken* een geheel nieuwe lading waarin de focus op het belang van schuldbelijdenis en boetedoening naar een focus op het belang van seksuele vrijheid verschuift.

5. Pragmatiek van de intertekstualiteit

De voorstelling *Masscheroen* liet het Vlaanderen van de jaren zestig niet onberoerd. Op 27 februari, ruim een jaar na de opvoering op 30 december 1967, kreeg Hugo Claus in zijn oude boerderij in Nukerke bezoek van twee gerechtelijke ambtenaren die hem ervan verdachten de goede zeden te hebben geschonden (Hupe en Grüttemeier, 2014, p.73). Hupe en Grüttemeier wijzen erop dat Claus zich aanvankelijk sceptisch toonde tegenover een mogelijke veroordeling: 'Claus verslag van dit bezoek druipt van de ironie en van een gevoel van superioriteit, waardoor het voor de hedendaagse lezer in schril contrast staat met de verdere juridische gang van zaken' (Hupe en Grüttemeier, p.73). Tegen zijn verwachtingen in werd Claus, bijgestaan door advocaat John Bultinck, veroordeeld tot vier maanden celstraf en een geldboete van 10.000 Belgische frank. Deze celstraf werd opgeheven nadat Claus hoger beroep had aangetekend en omgezet in een voorwaardelijke.

Uit het rechtbankverslag van Piet van de Ende, in 1968 gepubliceerd in *Het Parool*, blijkt dat het proces nogal chaotisch verliep. Het feit dat de enige getuige tegen Claus een politiemann was die de voorstelling niet had bijgewoond maar wel het onderzoek had verricht, spreekt boekdelen. Bovendien werd tegelijkertijd de zaak tegen Jean-Jeaques le Belle gevoerd die op hetzelfde festival een 'naakte happening had georganiseerd' (*Het Parool*, 1968).

Op de beschuldiging van procureur Goeminne dat Claus de mannen ertoe heeft aangemoedigd de openbare zeden te schenden en dit enkel en alleen uit provocatie deed, reageerde de advocaat van Claus, Bultinck, op eloquente wijze:

Welke is de bedoeling van de auteur? Communicatie! Waar is de bedoeling de openbare zeden te schenden? Nergens! Het oude stuk (...) gaat over zonde, boetevaardigheid en lijfstraffen. Welnu, zegt Claus, een dergelijke moraal van de duisternis van de taboes en frustraties bestaat vandaag de dag nog. Dat wil hij doorbreken. (...) De provocatie die Claus heeft bedoeld is niet de provocatie van de goede man van de straat, maar de provocatie van de geest (Bultinck, opgetekend door een verslaggever van *Het Parool*, 1968).

Maar was de goede man van de straat, in dit geval de toeschouwer van het toneelstuk, daadwerkelijk geprovoceerd? Een correspondent van *Het Parool* (1968) peilde na afloop de stemming onder het publiek en ontving uiteenlopende reacties, van 'enorm' en 'grandioos' tot 'het is een studentenmop' en 'ik heb er niets van begrepen'. De correspondent schrijft dat het aan de reacties van de zaal gezien weinig mensen geschokt had dat God werd aangekondigd met het kinderliedje Dag Sinterklaasje. Uit dit verslag blijkt dus dat sommige mensen het stuk onbegrijpelijk en flauw vonden, maar niet choquerend.



Tekening van het proces, afkomstig uit *Het Parool* (1967). Helemaal links zit Claus.

6. Conclusie

Hoewel Claus' (1968) opvoering op het eerste gezicht totaal afwijkt van de originele *Mariken*, tonen de twee werken ook gelijkenissen. In beide verhalen staat een vrouw centraal die zich van haar christelijke omgeving distantieert en zich inlaat met de duivel. Ze verlaat haar oom, keert zich af van haar tante en aanschouwt uiteindelijk een wagenspel.

In *Mariken* vormt dit wagenspel het decor van een psychologisch omslagpunt: Mariken krijgt berouw van de zeven jaren die ze in zonde leefde en zoekt nadat ze door Moenen in de lucht is geworpen naar een manier om voor haar zonde te boeten. Uiteindelijk belandt ze, belast met drie ringen, in een klooster waar ze zeven jaar doorbrengt voordat haar ringen afvallen en het proces van boetedoening is afgerond. De drie houdingen die ze volgens de scholastieke zienswijze van Van Aquino ten opzichte van haar zonde kan innemen, komen tijdens en na het wagenspel een voor een aan bod: fictio als ze met de duivel optrekt, attritio als ze ontroerd raakt door het wagenspel en contritio als ze bereid is om geketend aan drie ringen in het klooster te resideren.

Een groot verschil tussen de architectekst en de fenotekst is het ontbreken van deze laatste twee stappen in het toneelstuk van Claus. Het wagenspel zorgt in zijn bewerking niet voor een reflectie op Marikens voorgaande handelingen. Integendeel. Marikens losbandige gedrag culmineert juist op het moment dat ze na afloop van het wagenspel de paus en de Drievuldigheid ontmoet. Ze rukt de mantel van de paus en slaat de Drievuldigheid net zo lang met een zweepje tot ze van het podium verdwijnen en zij als overwinnaar op de bühne triomfeert. Vlak voordat moment heeft ze haar naam in Mieke veranderd: 'mijn heer, geen gezijk met zonde meer, de demonen zijn parkieten, parasieten en van Mariken word ik Mieke' (Claus, 1968, p.55). Deze naamsverandering vormt het hoogtepunt van Marikens transformatie: de oude schuldbewuste Mariken uit de architectekst is transformeert tot een vrouw genaamd Mieke die haar gedrag niet als zonde beschouwt en zich daarom niet tegenover anderen wil verantwoorden. Niet de kerk, niet de oom, niet de tante en niet duivel bepalen wat ze uitspookt, maar zijzelf. Hiermee past *Masscheroen* (Claus, 1968) bij de feministische beweging die zich vandaag de dag tegen een fenomeen als *slut shaming* verweert: het veroordelen van vrouwen die een actief seksleven met verschillende bedpartners hebben.

Een andere belangrijke verandering is Marikens houding ten opzichte van haar gedrag. Wortelboers omschrijving van zonde als ‘een bewust ingaan tegen het door God aan ieder mens aangeboden eeuwige heil en tegen Gods bedoeling met de wereld’ (Wortelboer 1996, p.352) is wel van toepassing op het gedrag van *Mariken* uit de architectst, maar niet op haar gedrag in de fenotekst. Dit heeft te maken met Marikens opvatting over het bestaan van God. Omdat het meisje uit het toneelstuk van Claus niet in een goddelijke macht gelooft, kan ze ook niet tegen zijn heilsplan ingaan. Deze afwezigheid van God wordt uitgebeeld in de scène waarin Mariken de telefoon van de paus overneemt en er niemand thuis blijkt te zijn (Claus, 1968, p. 55).

In *Mariken* is het geloof in een heilsplan de reden waarom het hoofdpersonage naar het klooster verhuist. Als ze dit niet doet, zal ze in plaats van naar de hemel naar de hel worden gestuurd. Mariken uit het toneelstuk, daarentegen, heeft geen vrees om buiten te boot te vallen omdat ze niet in het bestaan van de boot gelooft. De andere personages, waaronder de paus, geloven hier wel in en raken in paniek als blijkt dat de God waarin ze geloven geen antwoord geeft (Claus, 1968, p.59). De vrijheid van Mariken, die niet in een hogere macht gelooft en daarom niet voor het leven na de dood vreest, contrasteert met de angst van de religieuze personages in het toneelstuk. Hier verschilt de fenotekst van de architectst waarin Mariken juist haar vrijheid terugwint terug door haar geloof in het heilsplan en haar toewijding om er weer opnieuw voor in aanmerking te komen.

Ook de aard van de ‘zonde’ van Mariken heeft een transformatie doorgegaan. In de architectst betreft Marikens zonde het aanleren van de zeven vrije kunsten: grammatica, dialectica, logica, retorica, aritmetica, geometria, musica en astronomia. Eligh (1991) wijst er op dat deze vrije kunsten in *Mariken* als tegenstanders van het geestelijke domein functioneren: niet voor niets vallen Marikens zondige jaren samen met de jaren dat ze zich met wetenschap inlaat. In de versie van Claus is het niet de interesse voor wetenschap, maar het seksuele gedrag dat Marikens losbandigheid kenmerkt. Deze verandering stelde Claus in staat om het taboe op seksualiteit aan te kaarten, een onderwerp dat in *Mariken* nauwelijks aan de orde komt.

Gezien de transformaties die het personage Mariken heeft doorgemaakt en de ingrijpende verandering van het plot, is het evident dat de intertekstualiteit een destructieve functie heeft. De boetedoening op het einde van *Mariken* is in het toneelstuk van Claus vervangen voor een slot waarin Mariken afrekenet met de mensen die haar veroordelen. Ze weigert zich te onderwerpen aan het gezag van de kerk en lakt de normen en waarden van haar omgeving aan haar leren laarzen.

Literatuur

- Auteur onbekend (omstreeks 1515). *Die waerachtige ende Een seer wonderlijcke historie van Mariken van Nieumeghen die meer dan seven iaren metten duvel woende ende verkeerde*. Kopieën van de Vorsterman-druk, geraadpleegd via het Münchener Digitalisierungszentrum
- Auteur onbekend. (2 januari 1968). 'Masscheroen': hedendaagse kijk van Claus op 'Marieken'. *Het Parool*, p.4.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Parijs: Les Lettres nouvelles.
- Beeks, S. (2010). Naakt protest tegen Hugo Claus: een reconstructie van de zaak Masscheroen. *ZL: literair en historisch tijdschrift*, 9, p.2-31.
- Bernaerts, L., De Strycker, C. & Vervaeck, B. (2011). *Breuken en bruggen : moderne Nederlandse literatuur: hedendaagse perspectieven*. Gent: Academia press.
- Claus, H. (1968). *Masscheroen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claes, P. (2011). *Echo's Echo's. De kunst van de allusie*. Nijmegen: Vantilt.
- Coigneau, D. (1991). Mariken van Nieumeghen: fasen en lagen. In: Demoor, M. (red.), *De kracht van het woord. 100 jaar Germaanse filologie aan de RUG (1890-1990)*, (p.29-47). Gent.
- Coigneau, D. (1996). *Mariken van Nieumeghen*. Hilversum: Verloren B.V. Uitgeverij.
- Eligh, P. (1991). *In wisselend perspectief; bijdragen tot een cultuurhistorische benadering van Mariken van Nieumeghen*. Den Bosch: Malmberg.
- Godelaine, C. (1972). De duivel op de planken. Naar aanleiding van G. Walschaps Maskeroen. In: *Dietsche Warande en Belfort*, 1972, p.886-896.

- Hupe, K. & Grüttemeier, R. (2014). Vier maanden gevangenis voor de drievuldigheid bloot. In: R. Honings, L. Jensen, L. & P. van Marion, *Schokkende boeken* (p.73-80). Hilversum: Verloren B.V. Uitgeverij.
- De Jong, M. (1969). Gefrustreerd Marieken. *Raam*, 52, p.2.
- De Potter, L. (2011). 'Gecensureerden? Wij zijn het allemaal'. *Poëtisch protest in 'Aan de gecensureerden' van Hugo Claus en 'Index~gedicht 42~44' van Hugues C. Pernath op de Anti Censuur Protest Read In (1968)*. Masterscriptie, geraadpleegd op 2 mei 2018 via:
https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/750/RUG01-001786750_2012_0001_AC.pdf
- Kuiper, W. (1985). Mariken van Nieumeghen, een gerenoveerd Maria-Mirakel. *Spektator*, 15, p.249-264.
- Oosterman, J. (2011). Verzonnen helden. Nijmegen als decor voor Mariken en de Zwaan-ridder. *Ex Tempore*, 30, p.35-40.
- Schelfaut, W. (2006). Mag het ook zonder kleren? Het naakte lichaam in het Antwerpse en Gentse stadstheater. Masterscriptie, geraadpleegd op 2 mei 2018
https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/358/186/RUG01-001358186_2010_0001_AC.pdf
- Van Bork, G.J., Delabastita, D., Van Dorp, H., Verkruijsse, P.J. & Vis, G.J. (2012). Algemeen letterkundig lexicon. Geraadpleegd op 2 mei 2018 via:
http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04004.php
- Van den Ende, P. (24 mei 1968). Schrijver aangeklaagd voor zedenschennis toneelstuk. Claus voor zijn rechters. *Het Parool*, p.24.
- Warners, J.D.P. (1975). Mariken en de retorica. *De Nieuwe Taalgids*, 68, p.16-21.
- Wortelboer, H. (2005). *De Rooms-Katholieke Kerk*. Utrecht: Uitgeverij Kok.