

Minne, astrologie en kluizenaars: aspecten van een ideologisch spanningsveld in de ‘allegorische gedichten’

JORIS REYNAERT
Universiteit Gent

Wanneer Beatrijs in het naar haar genoemde exempel het klooster verlaten heeft en met haar minnaar op de vlucht is, komen ze na een tijdje bij een *foreest* waar vogeltjes kwetteren en waar het bloementapijt een bedwelmend zoete geur verspreidt. De plek lijkt de jongeman geschikt om even halt te houden en er maar meteen een vrijpartijtje van te maken: *Het dunct mi hier scone wesen. / Laet ons spelen der minnen spel*. Beatrijs reageert furieus beledigd: zou ze – mooi premonitorisch moment – als een prostituee de liefde bedrijven in het open veld? *Godsat hebbe diet dochte*. De minnaar verontschuldigt zich dan ook haastig met het excuus dat het Venus was die hem die onhoofse gedachte heeft ingefluisterd: *Het dede Venus, diet mi riet* (Beatrijs, vs. 328-366; Meder & Wilmink 1995, pp. 62-64).

Voor zover de bestaande edities van de *Beatrijs* op dit vers ingaan (en dat doen ze meestal) verklaren ze Venus hier als: ‘de godin Venus, verpersoonlijking van de zinnelijke liefde’. Ik vraag me af of voor dit smoesje van de minnaar niet een wat meer aangescherpte interpretatie mogelijk is. Uit het antwoord van Beatrijs blijkt immers niet dat zij een probleem zou hebben met ‘zinnelijke liefde’, alleen lijken haar de omstandigheden daar nu niet geschikt voor; later, *op een bedde wel gemaect*, al wat je wil, maar niet hier, niet nu: *Ic hebs in mijn herte toren / dat ghijt mi heden leit te voren* (‘dat je nu al, op dit ogenblik met dit voorstel komt’).¹ Een verwijzing naar Venus als godin van de aardse liefde volstaat hier eigenlijk niet. De minnaar weet maar al te goed dat ook Beatrijs zich in Venus’ macht bevindt én dat ze dat van zichzelf wel zal beseffen: zie trouwens het begin van het verhaal, waar de verteller tientallen verzen uittrekt om juist daarvoor begrip te vragen. Wil het antwoord van de minnaar zinvol functioneren, dan moet zijn excuus veeleer aangeven waarom Venus hem juist nu, op dit ongeschikte moment, die zinnelijke gedachte heeft ingefluisterd. Ik denk dan ook dat we deze tekstplaats op een zinrijkere én

¹ Het woord *heden* in deze context wel niet te begrijpen als ‘vandaag’, maar als ‘op dit ogenblik’, ‘juist nu’, zoals de meeste edities toelichten (zie bv. Meder & Wilmink 1995, p. 64).

meer toegespitste manier kunnen lezen, wanneer we in de vermelding van Venus niet alleen een verwijzing zien naar de godin van de zinnelijke liefde, maar ook een allusie op de planeet Venus, die immers als ‘ochtendster’ precies op dit moment van het verhaal aan de hemel staat. Beatrijs heeft kort na de metten (dus wellicht omstreeks vier uur in de ochtend) het koor verlaten en op hun vlucht hebben ze net voor de *foreest*-scène het ochtendgloren meege-maakt. De planeet Venus was, wellicht als enige ster, nog aan de hemel aanwezig. De verwijzing naar die tijdelijke astrale aanwezigheid is voor de momentane beveling van de minnaar een heel toepasselijk excuus.

Zo zijn er, vermoed ik, wel meer plaatsen in de Middelnederlandse literatuur waar men de astrologische impact van sommige op het eerste gezicht louter mythologische voorstellingen mee in rekening kan brengen. Een analoog geval is alvast het optreden van Venus in het abel spel *Vanden winter ende vanden somer*. Venus komt hier, zoals men weet, de strijd tussen winter en zomer beslechten door verzoenend te wijzen op de astronomische én klimatologische noodzaak van beide seizoenen. Venus is ook hier uitdrukkelijk *godinne* en *coninghinne*. Maar in de details speelt de astrologische voorstelling mee. Venus zelf maakt tot tweemaal toe allusie op haar status van ochtendster: ze zal, zo belooft ze aan Moiaert die haar hulp is komen invoeren, in actie treden *eer die sonne es op gheresen* (vs. 490) en *eer dat morghen die sonne op gaet* (vs. 507) (Brinkman & Schenkel 1999, pp. 1207 en 1208).

Maar het opmerkelijkste en tevens meest expliciete voorbeeld van wat we de ‘astrologisering’ van de mythologische Venus kunnen noemen, doet zich voor in het Gruuthuse-handschrift, en wel in het tweede van de zgn. allegorische gedichten. Ik situeer eerst even de tekst. Naast een eerste gedeelte met zeven gebeden en een middengedeelte met 147 liederen, bevat het Gruuthuse-handschrift als derde groter geheel een reeks van zestien ‘langere gedichten’, die men traditioneel ‘de allegorische gedichten’ noemt.² Een aantal van die teksten hebben een zo gering allegorisch gehalte dat ze deze kwalificatie nauwelijks verdienen. Zo vinden we daar bijvoorbeeld een drietal berijmde gebeden en een aantal veeleer discursieve teksten over religieuze kwesties (over het lijden, dat noodzakelijk is; over noodlottig tijdverlies en over wereldse ijdelheid). De overige teksten, de enige waarop het etiket ‘allegorisch’ werkelijk van toepassing is, zijn geschreven vanuit de ideologie van de wereldlijke, de ‘hoofse’ minne. Het zijn een vijftal teksten (nl. de langere gedichten 1, 2, 6, 7 en 13), overwegend verhalende allegorieën in de trant van de *Roman de la rose*, waarin een *ic*, meestal in een droom, gebeurtenissen, dialogen en leergesprekken meemaakt die hem een narratief traject laten beschrijven dat uiteindelijk tot een beter inzicht leidt in wat de ware zin van de liefde is. Die ware zin geldt

² Voor een overzicht van de inhoud, zie Reynaert 1999, pp. 227-238.

dan niet alleen voor het *ic*-personage, maar ook voor de geïmpliceerde lezer of toehoorder, en dat blijkt (of lijkt? – zie hierna) een heel concrete geadresseerde te zijn: een geliefde bij wie de allegorie uitleg moet verschaffen over de hoge idealistische opvatting die de dichter van de minne heeft, over wat in de praktijk tot zijn spijt mis is gegaan en hoe dat in het vervolg beter zal worden, zodat ze samen in een perfecte liefdesrelatie kunnen opgaan.

Die hoofds-allegorische gedichten, die Klaas Heeroma alle aan Jan Moritoen toeschreef, lijken op een reël bestaande liefdesrelatie te willen zinspelen. Ze zijn althans meestal persoonlijk geadresseerd, met een groet of een heilwens aan het slot, waarin de *ic*-verteller (die hier dus met de dichter-afzender samenvalt) soms ook een allusie inlast op zijn bedrukte zielstoestand. Met een dergelijke klacht eindigt bijvoorbeeld het zesde gedicht, de bekende allegorie over de duif die door een indringer werd opgeschrikt en zich bij het opvliegen heeft gekwetst aan de eglantier waaronder ze aan het schuilen was. De eglantier stelt hier de minnaar van de vrouw voor, want de strekking van het gedicht (verwoord door het allegorische personage Vrouw Redene) is dat de eglantier geen schuld treft en dat bijgevolg de geliefde vrouw (de gekwetste duif in het verhaal) ten onrechte verbolgen is. De heilwens aan het slot luidt dan ook: *Goet moetti hebben al u leven. / Bedructelik es dit ghescreven*.³ Het klinkt als de afsluiting van een persoonlijk geadresseerde, *individueel te lezen brief*, niet als het einde van een in de openbaarheid voor te dragen tekst. De laatste zin bezegelt hoe dan ook in alle duidelijkheid de identiteit (het identiek zijn) van *ic*-verteller en afzender-auteur.⁴

³ De ruimere context luidt als volgt (ik onderstreep de uitdrukkingen die op de persoonlijke adressering wijzen): *Ik groetu van vrau Redenen weghe, / ende God verlene ons zulke zeighe / dat wi met vruechden bliven tzamen; / dies biddic der zoeter namen / Marien, die drouch de zaliche vrucht, / ende ic zende hu een minlic zucht, / so goede ghetrauue vruchten plien. / Die goet es hem zal goet gheschien, / goet moetti hebben al hu leven, / bedructelik es dit ghescreven / te vruechden gheve hem God gheval, / die den ghetrauuen verbliden zal* (III.6, vs. 181-192; *Oudvlaemsche liederen* 1849, p. 402). We verwijzen ook hierna naar de tekst uit de editie *Oudvlaemsche liederen*, 1849. Deze editie bevat geen verzentelling; men zie daarvoor hetzij de *Cdrom-Middelnederlands*, hetzij de tekstedities op de Gruuthuse-website van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag, via de inhoudsopgave op <www.kb.nl/galerie/gruuthuse/toc.html>. Men houde er verder rekening mee dat *Oudvlaemsche liederen* en *Cdrom-Middelnederlands* het derde en het vierde gedicht samen als één tekst beschouwen, en dus vanaf gedicht 5 één eenheid minder tellen (gedicht III.6 is daar b.v. tekst V).

⁴ Ook het 'verhaal' lijkt in deze tekst op weinig anders dan een privégebeuren te kunnen zinspelen. De verteller ontmoet in een droom vrouw Redene, die even bedrukt is als hijzelf, maar die als 'oudere' als eerste mag spreken. Ze vertelt hem het verhaal over de duif en de eglantier. De eglantier had zijn doornen over de duif uitgespreid om haar te beschermen tegen *niders, clappers* en *boze vileine*. Iemand komt langs die 'de duif te allen tijde voor kwaad placht te behoeden' en doet haar schrikken, zodat ze zich bij het opvliegen aan een doorn van de eglantier kwetst. Tot Redenes ontsteltenis verwijt ze dat nu hém (de eglantier): die had zijn doornen echter uitgespreid om haar tegen indringers te beschermen. De zaak werd bovendien

In het tweede gedicht – om nu tot deze tekst en de rol van Venus daarin terug te komen – is de adressering aan de geliefde dame eveneens expliciet aanwezig aan het slot: *Du best mijn troost, mijns vruechts gewin. / Al andere sijn miere herten gaste.* [‘alle anderen zijn mijn hart vreemd, zijn mij onaange-naam’] / *Loon alstu wils, doch werc ic vaste.* En ook hier moet het gedicht blijkbaar een misstap van de minnaar komen goedmaken. Door toedoen van *Twifele*, *Jalosie* en *Begripe* [=verwijt] heeft de minnaar de *trouwe* van zijn geliefde in vraag durven te stellen en haar daardoor in haar eer gekrenkt. We lezen in de epiloog:

Ic bidde der vrouwen om genaden;
want ic grotelijc hebbe mesdaen
dat ic mi liet van Twifele slaen,
van Jalosien, ende liet mi scieten
van Begripe, ic moest ghenieten; [ik moest het ondergaan]
maer nu hebbic ghesijn ter scolen.
Nauwmerc sal mi nemmer doen dolen;
want ic kenne die vrouwe mijn
so goet van trauwen ende also fijn
van herten, van sinnen also ghestade.
Ic weet wel dat soe niet en dade
om al de weerelt, sulc kennic hare,
daer haer here in vermindert ware,
dies gheve haer God ghesondichede,
eere, gheluc ende ewighe vrede,
(III.2, vs. 1883-1897: *Oudvlaemsche liederen* 1849, p. 379)

De minnaar heeft dus een misstap begaan, maar is – dat hebben we hier terloops vernomen – ondertussen *ter scolen* geweest. In de onmiddellijk aan dit slot voorafgaande episode van het verhaal zien we onze protagonist inderdaad

verergerd door de commentaar van een vriendin bij wie de duif troost was gaan zoeken: die had haar verder voor de eglantier gewaarschuwd met een *exempel* over bomen die soms mooie vruchten dragen, maar die in de grond van binnen bedorven zijn. Ook dit *vonnese* was tegen de rede, meent Redene. Men moet de goede vruchten om de kwade gewassen niet versmaden. De verteller is door dit verhaal van Redene zeer getroost en is blij dit aan de geadresseerde te kunnen doorvertellen. De tekst bevat, zoals men ziet, heel wat anekdotische details, die voor een niet in de achterliggende geschiedenis ingewijde moeilijk te duiden zijn. Wat zou b.v., afgezien van die geschiedenis, de betekenis kunnen zijn van de eglantier, de indringer en de tweede duif? Een autobiografische duiding in de trant van Heeroma's interpretatie lijkt voor deze tekst alvast heel moeilijk te ontwijken (Heeroma 1966, p. 75 e.v.). Als dat zo is, dan hebben we hier met een in zijn tijd indien niet uniek, dan toch zeldzaam verschijnsel te maken: zowat alle gepretendeerd autobiografische amoureuze gedichten van Machaut, Froissart en hun voorgangers en tijdgenoten zijn in werkelijkheid pseudo-autobiografisch. Zie over het 'genre': De Looze 1997.

vlijtig de lessen volgen in de school van minne. Samen met een ruim assortiment ongeregeld tuig, waartussen we onder meer *Roukeloos*, *Wiltheit*, *Lust*, *Joncheit*, *Haesticheit*, *Danse Wel*, en *Lach Vele* herkennen, heeft hij er de essentiële lessen van de ware liefde moeten leren. (III.2, vs. 1751-1865: *Oudvlaemsche liederen* 1849, pp. 374-378)

Het verblijf op de school van minne is, zoals gezegd, de laatste episode in het verhaal. Dat de minnaar daar terecht is gekomen, was het directe gevolg van wat narratologisch voorafgaat en wat tevens het kerngegeven van de tekst is: een proces, een vierschaar voor het hof van Venus, waar de *ic*-figuur door een stoet van allegorische personages werd aangeklaagd, door andere verdedigd, en door weer andere uiteindelijk gevonnist en – alles onder het gezag van Venus – veroordeeld tot het volgen van de ‘school van minne’. Het is hier dat zich, naar het einde van het proces toe, in de beeldvorming van Venus een merkwaardige wending voordoet. Tot dan toe is Venus in alle duidelijkheid de traditionele mythologische gestalte: *vrouwe*, *godinne*, *coninghinne*. Maar op het moment dat iedereen van haar de finale uitspraak verwacht over wat de minnaar fout heeft gedaan en hoe hij zich kan beteren, laat ze op een heel verrassende en ontnuchterende manier het masker vallen. Haar eindoordeel aan allen die zich het slachtoffer van de minne voelen, luidt als volgt:

Ghi allen, die u beclaecht van minnen,
wilt u selven leeren kinnen,
groot onghelijc hebdi up mi.
God maecte mi vor u beghinnen,
om dat ic u soude helpen winnen
des hemels vruecht, die hem es bij.
U ghaf hi leven ende .V. sinnen,
verstannesse, wille, den gheest daer binnen.
Eene planete ic maer en sij,
die altoos lopen moet ende rinnen,
gheven, nemen, dicken, dinnen,
ende du hebs dinen willen vry;
waeromme so ontweechstu di?

(III.2, vs. 1685-1697: *Oudvlaemsche liederen* 1849, p. 372)

‘Ik ben maar een planeet, door God gemaakt, om je de weg naar de hemel te helpen vinden. Jij, als mens, hebt leven, zintuigen, verstand, wil, geest, bovenal je vrijheid van wil. Ik, Venus, ben in tegenstelling tot wat je misschien denkt, géén godin, slechts een planeet, die met haar lopen en rennen wel “geeft en neemt”, maar die tegenover je vrije wil, je *liberum arbitrium*, geen enkele macht heeft.’ Deze onverwachte ‘astrologisering’ van de mythologische figuur heeft zowat hetzelfde effect als de tussenkomst van Venus in *Vanden winter ende vanden somer*, waar ze het mythisch gegeven van de tweestrijd, de *conflictus* tussen zomer en winter ontzenuwt, ontkracht door het te vervangen door

een ‘nieuwe’, wetenschappelijke verklaring aan de hand van de astronomie/astrologie;⁵ opvallend: ook daar gaat het over een scheidsrechterlijke beslissing, een soort ‘Salomonsoordeel’ van de liefdesgodin/planeet. Wat Venus in het Gruuthuse-gedicht teweegbrengt is niet alleen in dit formeel-narratieve opzicht, maar ook inhoudelijk geheel analoog: de mythische godin van de liefde wordt tot een rationeel te bevatten element van de cosmos gereduceerd. Ook al liggen het Gruuthuse-handschrift en het handschrift Van Hulthem geografisch, letterlijk, mijlen ver uit elkaar en al lijken ze dat figuurlijk, wat ideologische achtergrond, inhoud en sfeer betreft, nog veel meer, ze zijn wel degelijk tijdgenoten van elkaar.

Ik moet hier met het oog op mijn verdere commentaar bij het astrologische in de tweede Gruuthuse-allegorie een parenthese openen om te wijzen op een ander, misschien nog wel opvallender raakpunt tussen dit gedicht en de abele spelen. De Gruuthuse-tekst begint met een verhalende proloog over een droom waarin de ik-figuur op een allegorische wandeling een kluizenaar ontmoet met wie hij een gesprek begint. De eerste twee directe redes van dit gesprek worden verhalend ingeleid (... *sprac ic*, ... *Die heleghe man sprac tote mi weder*). Maar vanaf de derde spreek-beurt wordt de dialoog in het handschrift als een toneeltekst gepresenteerd: bij elke sprekerswisseling staat de naam van het personage voorop (zie afb. 29 en 30 [f. 59r en 59v]). Het toneelmatig karakter blijft daarbij inmiddels wél zeer hybride, want op enkele uitzonderingen na worden de ‘clausen’ ook nog eens redundant begeleid door narratieve uitdrukkingen als: *Ic sprac...*, *sprac hi...* enz. Na het gesprek met de kluizenaar komen de personageaanduidingen overigens niet meer voor (afb. 31 [f. 61r]), hoewel ook verder in het verhaal nog hele stukken van de tekst uit mono- en dialogen bestaan. De aanduiding van de sprekende personages in de dialoog met de kluizenaar is dus, zou je moeten concluderen, pas later toegevoegd, wellicht opdat de lezer in de lange woordenwisseling het spoor niet bijster zou geraken. Bij gebrek aan de typografische middelen die ons de dag van vandaag ter beschikking staan om een wisseling van sprekers aan te geven (streepjes, een nieuwe regel, aanhalingstekens) was zo’n extra precisering zeker een welgekomen hulpmiddel voor een ordelijke lectuur. Toch denk ik dat hier iets méér aan de hand is en dat op een of ander moment van de genese van de tekst op een toneelmatige vertolking werd geanticipeerd. Dat het expliciet noemen van het sprekende personage de structurering van het gesprek verheldert, is ongetwijfeld waar, maar de overweging zou natuurlijk voor zeer véél Middelnederlandse epische teksten kunnen gelden: toch vinden we die werkwijze alleen hier. Maar wat boven al intrigerend is – en toch wel sterk in de richting van een toneelmatig concept wijst – is dat we in deze tekst dezelfde techniek van de zgn. rijmbreking tussen de clauzen aantreffen als in de abele

⁵ Zie daarover Van Dijk 1985.

spelen en andere (latere) toneelmatige teksten: een spreek-beurt eindigt met het eerste vers van een rijmpaar, waarvan het tweede door de volgende spreker aangevuld wordt.⁶ Voor de abele spelen wordt daarvoor als reden meestal opgegeven dat de toneeltekst op die manier, ondanks de versnippering in aparte clauzen, zijn eenheid bewaart (door een soort rijm-concatenatio) en bovendien en vooral voor de acteurs wachtwoorden aanreikt als signalen om 'in te vallen'.⁷ Het is zoals gezegd intrigerend dat het tweede allegorisch gedicht deze typische techniek die we van de abele spelen kennen, eveneens gebruikt. In het gesprek tussen de minnaar en de kluizenaar zien we in totaal 20 sprekerwisselingen; daarvan gaan er 19 gepaard met de rijmbreking; de ene uitzondering (vs. 264-265) betreft een repliek bestaande uit één enkel vers, en die gaf dus per definitie tot rijmbreking geen gelegenheid. Voor de rest van het verhaal heb ik in totaal een 111 in aanmerking komende spreekbeurten geteld; daarvan zijn er 105 die eindigen met rijmbreking, slechts een zestal die daarop een uitzondering maken, en voor dat zestal kunnen ook hier heel plausible verklaringen worden aangevoerd. Een enkele keer kan men zelfs een vraagteken plaatsen bij de tekstgeleding, met andere woorden bij de plaatsing van de aanhalingstekens in de 'editie Carton'; de rijmbreking is inderdaad zo duidelijk een bewuste keuze van de auteur dat het verschijnsel ook als een element van tekstkritiek dienst kan doen: waar ze ontbreekt, is er iets aan de hand.⁸

⁶ De techniek wordt behalve in de abele spelen b.v. ook gebruikt in de *Bliscappen van Maria*: Beuken, 1978, p. 42 e.v.; ze komt in 'alle rederijkersspelen' voor (Hummelen 1958; zie ook Erné 1932). De term rijmbreking wordt hierboven dus in de traditionele toneeltechnische betekenis gebruikt, niet in de versificatorische zin die er door Van den Berg (1983) en het *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek* <http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01/lexicon_019.htm#R140> aan gegeven worden. Om het onderscheid te maken zou men voor het toneeltechnisch verschijnsel eigenlijk even goed de termen 'rijmkoppeling', 'rijmverbinding' of – zoals in de Franse literatuurstudie: Noomen 1956, Di Stefano 1985, Burgoyne 1991 – 'mnemonisch rijm' kunnen gebruiken. In *Een esbatement*, 1967 (p. 74) werd de term 'responsierijm' voorgesteld. Di Stefano uit overigens, mogelijk wel terecht, twijfel bij de 'mnemonische' functie van de rijmkoppeling: het zou veeleer gaan om een structurerend aspect dat de samenhang en de continuïteit van de toneeltekst *als tekst* moet waarborgen. Voor onze observaties over de Gruuthuse-teksten maakt dit laatste onderscheid niet echt een verschil: het betreft nog steeds een typisch toneelmatig verschijnsel.

⁷ Zie b.v. Van Dijk 2003, p. 3.

⁸ Zo bv. III.2, vs. 806-807 (*Oudvlaemsche liederen* 1849, p. 342), waar m.i. geen aanhalingstekens behoren te staan, en vs. 1437-1438, waar de editie de aanhalingstekens sluit na vs. 1438, dus na het rijmpaar (*Oudvlaemsche liederen* 1849, p. 363). Syntactisch en dialogisch is het heel goed mogelijk en voor de tekst zelfs voordelig met vs. 1438 de repliek van het volgende personage te laten beginnen. We lezen dan: '.../ *Dus so men weerct so sal men lonen.*' / '*Die redene ne willic niet versconen, / Vrouwe Duecht, andwoorde Scoongelaet, / ...*'. Verdere 'uitzonderingen' zijn: vs. 490, 1086 en 1697 (*Oudvlaemsche liederen* 1849, p. 332, 352 en 371), waar een dialooggedeelte weer (even) in narratie overgaat; en vs. 584, waar de repliek van het volgende personage al begint op het einde van het eerste vers van het rijmpaar en zo de rijmbreking door een vorm van anticipatie verhindert.

Merken we ten slotte nog op dat deze zeer consequente hantering van de rijmbreking pas inzet *na* de eerste spreekbeurten van de jongeling en de kluizeenaar, spreekbeurten die dus wat dat betreft met de inleidende narratie meegaan: de rijmbreking zet met andere woorden precies daar in, waar ook de sprekende personages worden geïntroduceerd. De twee ‘toneeltechnische’ indicaties zijn dus wat dat betreft absoluut concordant. Een reden om aan te nemen dat de personage-aanduidingen een secundaire toevoeging zouden zijn, kan men aan de rijmbreking alvast niet ontnemen, wel integendeel. Vanaf vs. 81 verschijnen ineens en samen de beide verschijnselen die we van de abele spelen kennen; na vs. 315 wordt de personage-aanduiding achterwege gelaten, maar de rijmbreking blijft tot het einde van de tekst toe gehanteerd worden.

Zoals gezegd: deze tekst is, ten minste op een of ander moment van zijn genese, als een toneeltekst gedacht. Hoe dan precies de ‘uitvoering’ eruit heeft kunnen zien, is weer een andere – uitdagende en vermoedelijk complexe – vraag, waarop hier slechts heel even kan worden ingegaan. Het probleem is met name dat de meeste ‘clausen’, zoals hierboven al aangegeven, ook nog eens narratief ingebed zijn, met uitdrukkingen als *ic seide* (voor de minnaar), *sprach hi / si*, *Iuecht sprach*, enz. Men zou hierbij natuurlijk kunnen denken aan latere toevoegingen met het oog op een secundaire ‘episering’. In veel gevallen kan men deze uitdrukkingen van het spreken inderdaad zonder veel schade voor de versbouw weglaten; in iets meer gevallen lijken ze mij echter in die mate in de versificatie geïntegreerd (de bedoelde verzen worden bij eliminatie ‘te kort’) dat een systematische toevoeging ervan niet zonder een ingrijpend bekortende herwerking van sommige verzen mogelijk kan zijn geweest. Vaak is overigens de omschrijving van de spreekakt een stuk omvangrijker, bv. in de trant van wat de claus van de *heraut* aankondigt vs. 413-414 *Ende als daer elc vergadert stont / riep die heraut met luder mont: / ... (Oudvlaemsche liederen 1849, p. 329)*. In dit geval zou men de twee verzen, omdat ze een rijmpaar vormen, nog kunnen wegdenken. In andere gevallen gaat dat moeilijker of helemaal niet, omdat de betreffende uitdrukking tot een vers behoort dat in het rijmschema niet gemist kan worden. Een episerende herwerking lijkt me dan ook al bij al niet de plausibelste hypothese.⁹ Waarschijnlijk heeft zich hier dus van meet af aan een vrij dubbelzinnige situatie voorgedaan, die sterke gelijkenis vertoont met de wijze waarop sommige teksten van Guillaume de Machaut zijn overgeleverd. Ook in Machauts *Jugement du roy de Navarre* bijvoorbeeld

⁹ Wél geloofwaardig lijkt me dat we hier met een overgangsvorm (generisch, maar wellicht ook chronologisch-historisch) tussen epiek en toneel te maken kunnen hebben, waarbij de personagerollen aan diverse acteurs werden toegedacht, maar waarbij de epische inbedding nog niet helemaal werd losgelaten: de spreekaktaanduidingen werden dan mogelijk door de *ic*-verteller óf door het aan de beurt zijnde personage zelf uitgesproken, of, waar mogelijk, achterwege gelaten. De kwestie verdient verdere aandacht.

begint de tekst louter verhalend, met inbegrip van een aantal directe redes die de ik-verteller inleidt en narratief met elkaar verbindt, maar gaandeweg steeds meer voor zichzelf laat spreken: ineens worden (vanaf vs. 760), geheel analoog aan wat we in de Gruuthuse-allegorie zien gebeuren, de sprekende personages tussen de ‘clausen’ genoemd en blijven de tekstuele aankondigingen van de spreek-beurten door de verteller in veel gevallen – maar niet overal – achterwege.¹⁰ Het zou hoe dan ook interessant zijn te weten of (sommige van) Machauts teksten op een of andere dramatiserende wijze zijn uitgevoerd of met het oog daarop werden geconcipieerd. Hun dialogisch karakter lijkt me weliswaar, in vergelijking met de levendige ruzies en discussies in het tweede Gruuthuse-gedicht, vrij beperkt en op de traditionele wijze vooral belerend.¹¹ De typische toneelmatige rijmbreking van de Gruuthusetekst hebben de *juge-ments* en *dits* van de Franse dichter alvast niet.¹²

De constatering dat het tweede van de ‘allegorische gedichten’ blijkbaar als een toneeltekst, of ten minste als een voordrachttekst voor verschillende stemmen is opgezet, heeft natuurlijk ook consequenties voor onze interpretatie ervan. In tegenstelling tot wat de expliciete adressering aan het slot kan doen vermoeden, hebben we hier dus *niet* louter met een privé-aangelegenheid tussen een minnaar en zijn geliefde te maken. Wie aan een toneelmatige overdracht denkt, heeft een optreden in gedachten op een of ander forum, in een of andere publieke ruimte. Hij heeft, naast een eventuele persoonlijke

¹⁰ Waar verderop de verteller weer meer tekst krijgt, wordt ook hij met een aparte personage-rol bedacht (soms *L'acteur*: ‘de auteur’, soms *Guillaume*, soms *L'amant*). De handschriften verschillen in de verwijzingen naar de personages op sommige details, maar het is duidelijk dat de personageaanduidingen als zodanig van de oorspronkelijke, door Machaut geautoriseerde tekst deel hebben uitgemaakt. Wat we hier voor *Jugement du roy de Navarre* opmerken, geldt in grote trekken ook voor *Remede de Fortune*. Ik verwijs naar de editie Hoepffner 1908-1921, meer bepaald naar deel 1 voor *Jugement*, naar deel 2 voor *Remede*. In deze editie is *Le livre du voir-dit* niet opgenomen. Dit werk, *où sont contées les amours de Messire Guillaume de Machaut & de Peronnelle Dame d'Armentieres avec les lettres & les réponses, les ballades, lays & rondeaux dudit Guillaume & de ladite Peronnelle*, is, zoals de ondertitel in Paulin Paris' editie (Paris 1875) al duidelijk aangeeft, een pseudo-autobiografische collage van verhaal, dialogen en correspondentie in proza en in allerlei versvormen. Hier en daar, maar al bij al heel zelden, duiken ook hier personage-aanduidingen op (zie naast Paris 1875 nu ook de editie Imbs 1999; voor het vooral *pseudo*-autobiografisch karakter van het *Voir-dit* en van Machauts werk in het algemeen, zie De Looze 1997, p. 66-101, m.n. p. 89 e.v.).

¹¹ Cerquiglini (1985) wijdt een volledig hoofdstuk aan de ‘verveelvuldiging van de stemmen’ (pp. 91-103: ‘la pluralisation des voix’) bij Machaut, zonder ook maar één keer de mogelijkheid in overweging te nemen dat hiermee een opvoeringspraktijk of -intentie gepaard heeft kunnen gaan. Machauts samenspraken zijn nagenoeg uitsluitend *tweespraken*, die in de traditie van het literaire debat en de didactische dialoog geankerd zijn.

¹² In de Franse literatuur wordt van de typisch toneelmatige rijmbreking (*rime mnémonique*) in de regel gebruik gemaakt vanaf Jean Bodels *Jeu de saint Nicolas* (begin 13^e eeuw): Noomen 1956.

problematiek als inspiratiebron en een pleidooi pro domo als motivering, ook een maatschappelijke gedachtewisseling, met andere woorden een ideologische positionering op het oog. Wat de tussenkomst van Venus betreft, komt die positionering kort samengevat, op het volgende neer: je hebt als mens je vrije wil, waarmee je alle natuurlijke impulsen (ook de astrologische invloeden) kan corrigeren. Wie zijn verstand en zijn vrije wil gebruikt, geduld en zelfbeheersing oefent, kan zichzelf tot een volmaakte, harmonieuze minnaar opvoeden, waar *Twifel*, *Jalosie*, Roekeloosheid, Lust, Ongeduld enz. geen vat op hebben. Er is eigenlijk sprake van een dubbele correctie op het hoofse wereldbeeld: Venus is geen machtige godin, slechts een door God geschapen planeet; en die planeet heeft weliswaar invloed, maar die gaat niet boven de vrije wil van de mens uit.

Met deze ‘astrologisering’ van Venus neemt de Gruuthuse-tekst een bijzondere en interessante plaats in in de geschiedenis van de middeleeuwse bezinning over de macht van de liefde. Zoals Rüdiger Schnell in *Causa amoris* met talrijke voorbeelden laat zien, hebben Venus en de gepersonifieerde Minne in de hoofse epiek overwegend een ‘Entschuldigungs-Funktion’: ze projecteren de eigen seksuele drift op een uitwendige macht, die als unieke oorzaak van een onbedwingbare drang alle schuld toegeschoven krijgt. De scholastieke theologie als eerste, maar later ook volkstalige auteurs van moraliserende, anti-hoofse of realistische teksten hebben de retorische kunstgreep als een vorm van bedrog of zelfbedrog ontmaskerd, meer bepaald als een ontoelaatbare poging om aan het primaat van de vrije wil te ontsnappen. De oplossing die de tweede Gruuthuse-allegorie met de astrologisering van Venus én de gelijktijdige beklemtoning van het *liberum arbitrium* door Venus zelf aanreikt, is vanuit dit perspectief een vrij uniek gegeven in de middeleeuwse literatuur (Schnell 1985, pp. 413-451).

Het belang van de astrologie voor de minne wordt in de context van het *Tweede gedicht* weliswaar dus meteen gerelativeerd (de vrije wil gaat erboven uit), maar vooral toch ook bevestigd: Venus heeft, als planeet, in de liefde een rol te spelen. Wanneer we ook het vijfde van de allegorische gedichten in het beeld betrekken, wordt het plaatje op een interessante wijze verder ingekleurd. Dit vijfde gedicht werd door Heeroma aan een andere dichter toegeschreven dan het tweede, dat hij aan Moritoen toeschreef: we zouden in het vijfde gedicht te maken hebben met een tekst van Jan van Hulst, een jeugdwerk weliswaar, waarin hij met het acteertalent dat hem eigen zal geweest zijn, alleen maar de ‘conventionele hoofse minnaar heeft gespeeld’.¹³ Ik kan het met

¹³ Heeroma 1966, pp. 64-65 en Heeroma 1969, p. 133 e.v. waar Heeroma in een ‘bekentenis’ (p. 136 e.v.) ook zijn twijfels over het auteurschap weergeeft en met betrekking tot de toewijzing tot een nog meer genuanceerde conclusie komt: ‘We mogen, heb ik achteraf ingezien, niet “zeggen dat de dichter hier de conventionele hoofse minnaar heeft gespeeld”, maar gespeeld heeft hij toch wel, hij heeft namelijk Jan Moritoen “nagespeeld”...’.

dit laatste in elk geval niet eens zijn. In werkelijkheid is dit vijfde gedicht een bijzonder mooi geformuleerde en geraffineerde pleitrede voor de hoofse minne. Het gaat als volgt. De mens kan op aarde niets hogers beminnen dan zijn gelijke. Wie voor iets anders kiest, met andere woorden voor het aardse goed, haalt zich alleen maar moeite, ongemak en zorgen op de hals. Bovendien, aards goed is dood, en wie het dode bemint, wordt in zekere zin door die dood besmet: *Want tghuent dat in hem selven es doot / doot sinen minre, dats waerheit bloot. / Erdsch goet es doot, hoe ment besiet; / diet mint, die ne souket tleven niet; / maer reine minne van creatueren / souct levens solaes, in allen uren.* Wie voor het aardse, voor het materiële kiest, kiest niet alleen voor de dood, hij kiest ook voor te weinig: want al zou een mens alles bezitten wat de aarde te bieden heeft, nog zou zijn hart in staat zijn méér te begeren. Daarom, alleen de *Venus dienres* – letterlijk zo in de tekst – komen niet bedrogen uit: alleen wie zijn liefde richt op een menselijke creatuur bemint hoog genoeg. Want, zo gaat de pleitrede verder, alles is toch voor de mens geschapen, al het geschapene staat hem ten dienste. Is hij ook niet de enige die God naar Zijn beeld en gelijkenis geschapen heeft? Zo kan ook de mens zijn liefde niet beter besteden dan aan zijns gelijke, die lééft en vrij is en naar het beeld van God geschapen, zoals hijzelf. Veel nadruk hier ook weer op het aspect vrijheid. In de *hoofse* minne manifesteert zich bij uitstek de vrijheid van de mens tegenover de krachten van de natuur: wie op de juiste wijze mint, weet zijn driften te beheersen, zoekt het loon van de minne niet *int vleesch*. En ten slotte, het laatste argument, wanneer het vuur van de jeugdige begeerte vergaat, dan zal deze minne, die in een uitgepuurde vorm als het ware blijft voortleven, tot God leiden, in wie uiteindelijk zowel de geliefde als de liefde zelf hun volmaakte evenbeeld hebben.¹⁴

De rol van de astrologie in dit alles beperkt zich niet tot die ene vermelding van Venus, waar gesteld wordt dat hààr dienaars, in tegenstelling tot de dienaars van het aardse goed, het hoogste en het beste hebben verkozen. De inleiding van het gedicht plaatst dat ‘verkiezen’ heel nadrukkelijk in een astrologische context. De schrijver draagt zijn werk aan de geliefde op:

(...) om hu te gelieven zonderlinge
 boven al dat up erde leift,
 naer dat natuere ghecoren heift,
 bi influencien van boven,
 dies ic met rechte wil Gode loven,
 uut welken verkiese mijn gheest ghewouch,
 mi tijt te ghevene om tzine ghenouch
 den lieven bescauwe dat zoe vercoos.

¹⁴ Dit ultieme religieuze argument interpreteert Van Gijsen als een voorstelling die uiteindelijk van platonische oorsprong zou zijn (Van Gijsen 1989, p. 116). Wellicht kunnen ook gedachten uit de middeleeuwse mystiek over de opeenvolgende vormen of graden van de liefde hebben meegespeeld (zie bv. Reynaert 1994, p. 212).

So bem ic bezich met hu altoos,
 recht als mijn upperste ghelijc up erde
 wes ic begheere of ye begerde
 naest Gode; want alle creatueren
 elc na der ghelijcte zijne natueren,
 int wesen der ghiften van planeeten,
 vallen ten kiezene zonder heeten;
 welken verkiesen zi moeten zijn
 bedwonghen den juechdeliken termijn
 te dienene zonder keeren of.

(II.5, vs. 14-31: *Oudvlaemsche liederen* 1849, p. 387)

Bi influencien van boven heeft de *ic* zijn *upperste ghelijc up erde* gevonden, zoals alle creaturen *int wesen der ghiften van planeten* tot een bepaalde keuze worden gebracht, tot kiezen ‘vallen’ zegt de tekst. Het hele navolgende betoog over het unieke en voortreffelijke van een liefde die zich op het zo volmaakt mogelijke evenbeeld op aarde richt, is dus van meet af aan ook astrologisch geïnspireerd, te begrijpen in een context van planetaire invloeden: *int wesen der ghiften van planeten* – astrologische *Wahlverwandschaft*.¹⁵

Wat hier inmiddels opvalt, is dat een aantal van de langere Gruuthuse-teksten op een vrij originele manier gebruik maken van artes-gegevens om een nieuwe inhoud en een nieuwe legitimatie te geven aan het traditionele concept van de hoofse minne. Het uitvoerigst gebeurt dat in het tot nog toe niet genoemde éérste allegorisch gedicht.¹⁶ Ook daar hebben we letzten Endes met een als een allegorisch verhaal vermomd pleidooi voor een zich misdragen

¹⁵ Hoewel de ‘natuurlijke partnerkeuze’, vaak in problematisch contrast met een standsverschil, in de middeleeuwse literatuur vaak wordt gethematiseerd, lijkt me de astrologische affiniteit daarin in het algemeen geen opvallende rol te spelen (Schnell 1985, p. 322 e.v., m.n. p. 348; maar zie ook de verwijzing naar Wilhelm von Österreich bij Kibelka 1965, p. 95), met uitzondering net van enkele Middelnederlandse teksten als *Vander feesten een proper dinc* en de *Roman van Heinric en Margriete van Limborch*: Van Gijsen 1989, p. 113 e.v. (in *Vander feesten* gaat het expliciet slechts over gelijkheid in *complexie*, maar die wordt in het vigerende wereldbeeld uiteindelijk tot astrologische oorzaken teruggevoerd). Ook hier komen de abele spelen in de buurt van *Gruuthuse*: zie bv. Florentijn in *Gloriant*, vs. 204 e.v.: *Wi sijn beide ghelijc ghesint, / dat segt mi mijn herte te voren, / ende onder ene planete gheboren*.

¹⁶ Dat dit ‘eerste gedicht’ niet voor privé-lectuur, maar voor een publieke opvoering geïntendeerd was, blijkt onder meer al uit de ingevoegde liederen, maar evenzeer uit de principieel-poëtische proloog, waarin een zelfbewuste dichter zijn publiek zegt te willen kiezen onder hen *die de weghe der consten kennen* en die zijn werk naar waarde zullen weten te schatten. Ook in deze tekst is er overwegend rijmbreking op het einde van de spreek-beurten, zij het niet zo consequent als in het *Tweede gedicht*. Ik tel hier 90 gevallen van rijmbreking op 117 in aanmerking komende plaatsen (= 77%). Opvallend is wel dat de ‘regel’ hier slechts lijkt te gelden tot omstreeks vers 1627 (*Oudvlaemsche liederen* 1849, p. 288). Tot daar vinden we 79 brekingen op een totaal van 96 clausen (82%); na vs. 1627 komt de verhouding ongeveer in evenwicht: 11 op een totaal van 21. Wat de laatste observatie bevestigt, is dat ook de liederen in

hebbende minnaar te maken. Als dichter van bevallige én vooral ook zinrijke hoofse liederen over het samengaan van minne en hoopvol leven weet de ‘ik’ in het verhaal de genegenheid en het vertrouwen van een edele jonkvrouw en haar omgeving te winnen, maar verspeelt daarna ook spoedig dat vertrouwen door onvoldoende aandacht te schenken aan *eere* en *trouwe*. Tijdens de periode van de hofmakerij en de omgang met de dame, die veruit het grootste deel van de tekst beslaat, wordt de allegorische voorstelling van de vrouw en haar kring voor een deel met *Roman de la Rose*-achtige figuren als *Envie*, *Hoede*, *Hovescheit*, *Juecht* e.d. ingevuld; maar ook, voorzover ik zie een novum in het genre, met de aan het artes-discours ontleende termen voor de complexien of temperamenten: *Melancolie*, *Sangwijn*, *Collorijn* en *Fleumaet*. Deze aan de contemporaire anatomie en psychosomatiek ontleende begrippen beheersen de gedachten en het gemoedsleven van de geallegoriseerde dame.

De *complexien* staan, dat is bekend, in het middeleeuwse mens- en wereldbeeld, niet los van de macrocosmos: ze zijn astronomisch bepaald.¹⁷ De typische mengeling van de vier lichaamsvochten is van de stand van sterren en planeten op het ogenblik van de geboorte afhankelijk en vormt vanzelfsprekend tevens een band van affiniteit, van psychologische gelijkgestemdheid tussen astrologisch (en dus humoraal) verwanten.¹⁸ Het zal dan ook niet verbazen dat van de vier humoren *melancolie* in de psyche van de geliefde de boventoon voert. Melancholie is immers de complexie die voor dichters en intellectuelen in het algemeen typerend is en – zoals blijkt uit de thematiek van het twijfelen, treuren en peinzen in het liedboek – voor onze Gruuthusedichter(s) in het bijzonder.¹⁹ Via het melancholische temperament en de daarachter schuilende astrologische affiniteit reiken ook hier man en vrouw als *gheliken* elkaar de hand. Concreet: het meisje is voor de liederen van de dichter vatbaar en ontvankelijk, omdat ook háár temperament naar diepere beschouwing en zingeving neigt.

dit laatste gedeelte niet meer door rijm aan de voorafgaande tekst geschakeld zijn: dat ook daar m.a.w. geen rijmbreking plaatsvindt, terwijl dat bij de liederen in het voorafgaande gedeelte wél het geval is. Zie met name vs. 409-410, 834-835, 1271-1272, 1359-1360 en 1393-1394 voor wat het eerste deel betreft (*Oudvlaemsche liederen* 1849, pp. 247, 261, 276, 279, 280); vs. 1791-1792, 2054-2055 en 2292-2293 voor het tweede deel (*Oudvlaemsche liederen*, pp. 294, 303 en 311). Opmerkelijk is in dit verband ook de introductie met *Menich soete minlic liet / also ghi een hier of ziet* in het tweede deel, vs. 2053-2054: het lijkt wel of hier alleen op een overdracht door individuele lectuur werd geanticipeerd. Anderzijds is ook dit lied (f. 57rb in het handschrift) van een ingevulde notenbalk voorzien en dus kennelijk voor uitvoering bedoeld geweest.

¹⁷ Zie bv. Huizenga 2004 en de literatuur aldaar p. 57.

¹⁸ Vgl. ook het begin van III.6, vs. 8-9: *Oudvlaemsche liederen* 1849, p. 396. Ook het liedboek staat, als we de eerste twee liederen als programmatische teksten lezen, in het teken van deze (natuurlijke of humorale) gelijkheid als basis voor een harmonieuze minne. Vgl. Reynaert 1999, p. 181 en de verwijzing naar Schnell 1985 aldaar.

¹⁹ Zie over dit thema in het liedboek: Reynaert 1999, pp. 47 e.v., 121 e.v., 150-151, 204 e.v.

De zingeving die hier aan de orde is – laat ik dat toch nog even beklemtonen – is geen banale zaak. In elk van de achtereenvolgende hoofds-allegorische gedichten houdt de dichter eigenlijk een pleidooi voor een zingeving aan het bestaan via een in eer en trouw beoefende, gesublimeerde, maar per slot van rekening volop aardse liefde. Dat dit spanningen zou oproepen met het heersende religieuze wereldbeeld ligt voor de hand. Vanaf het tweede gedicht al manifesteert deze spanning zich narratief in de gedaante van de kluizenaar, die de minnaar als eerste op zijn tocht ontmoet en bij wie hij soelaas voor zijn ongeluk in de liefde hoopt te vinden. De *eremite* heeft hem als oplossing echter niets anders te bieden dan het opgeven van zijn minnedroom en een goede biecht om definitief weer op het goede pad te komen. De rol die het ontnuchterende personage *Raison* in de *Roman de la Rose* speelt als alternatief voor *Amours*, wordt hier door een explicieter en radicaler religieus discours overgenomen. En zoals in de *Roman de la Rose* de minnaar geen vrede kan nemen met de raadgevingen van *Raison*, zo heeft ook hier de protagonist nog geen oplossing voor zijn probleem wanneer hij van de *eremite* afscheid neemt om zich naar het hof van Minne te begeven (*Oudvlaemsche liederen* 1849, p. 325). Opvallend is trouwens dat *Redene* in de Gruuthuse-gedichten in het algemeen geen opponent, maar veeleer een medestander van Minne is: in de vierschaar van het *Tweede gedicht* treedt ze op als voorspreker van de minnaar, in het *Vijfde gedicht* wordt het pleidooi voor Minne gevoerd met een uitdrukkelijk beroep op *redene* en ook in de eglantier-allegorie (III.6) komt *Redene* de minnaar ter hulp. Vanuit deze constatering dat *Minne* en *Redene* in de hoofse gedichten gemene zaak maken, is het samengaan van hoofse en wetenschappelijk discours in diezelfde gedichten niet zo vreemd als op het eerste gezicht kon lijken.

Opvallend is verder dat dit hoofse en tegelijk rationaliserende betoog dus vrij openlijk het debat aangaat met de heersende religieuze ideologie. Maar ook de religieuze gedichten thematiseren van hun kant de spanning tussen wereldlijke en geestelijke minne vaak heel expliciet.²⁰ Het moraliserend ABC-gedicht (III.11) lijkt op een bepaalde plaats wel een direct antwoord te willen zijn op de school van minne van de tweede allegorie. Heel in het bijzonder en nadrukkelijk worden hier de *venus scolieren* berispt (*Oudvlaemsche liederen* 1849, p. 444). En zo krijgt ook de falende *eremite* van datzelfde *Tweede gedicht* een tweede kans in *Gedicht 15*, dat wel een repliek, een bewust herkenbare repliek lijkt op de eerste *eremite*-scène: in zijn herkansing weet de kluizenaar, die nu met een ijzersterk geloof en een onverbiddelijke dialectiek gewapend is, de verdwaalde minnaar tot het inzicht te dwingen dat wie een aardse vrouw

²⁰ G.I. Liefstinck had het in zijn recensie van Heeroma's editie reeds over een 'strijd' die hier aangeboden wordt 'met de aanhangers der hoofse levensbeschouwing door een vertegenwoordiger van de Christelijke ethiek': Liefstinck 1967, pp. 41-42. Verder ook Heeroma 1969.

bemint onontkoombaar met alle zeven hoofdzonden bevekt is. Zoals te verwachten duikt hier onder meer het cliché op van Eva's schuld, van de vrouw als instrument van de duivel (*Oudvlaemsche liederen* 1849, p. 515 e.v.). Toen Satan beseftte dat de man van nature te sterk is, verleidde hij eerst Eva, die vervolgens Adam ten val bracht: een conflictmodel voor de relatie tussen de seksen dat diametraal tegengesteld is aan het harmoniemodel dat de wereldlijke allegorieën formuleren met hun hoofse minne op basis onder meer van astrologisch geconditioneerde affiniteit. Wetenschap is in deze context in beslissende mate wereldbeeld- en mentaliteitsbepalend: door de artes geïnspireerde inzichten leiden tot het besef dat de menselijke psyche een complexiteit is die mee door materiële factoren (nl. humoren) wordt geconditioneerd én dat ook het universum een complexe gelaagdheid vormt, waarin aspecten van het geschapene tussen hemel en aarde bemiddelen (waarin bv. aan sterren en planeten iets van Gods macht is gedelegeerd). Het traditionele christelijke dualisme wordt hier aan de hand van concepten uit de contemporaine wetenschap door nuanceren ontregeld en overstegen.

Opmerkelijk, en voorlopig vooral intrigerend, is dat de hier als hoofs én wetenschappelijk-rationaliserend getypeerde teksten ook in een heel specifiek formeel opzicht met elkaar verbonden zijn. In de eerste twee allegorieën althans is het gebruik van de dialogische rijmbreking opvallend. In de verdere teksten in het 'gedichtengedeelte' komt het kenmerk alleen in het *Dertiende gedicht* (*O overvloeiende fonteine*), de tekst die zich via een acrostichon aan Jan Moritoen toeschrijft, in alle duidelijkheid terug.²¹ Dat het in de overige door Heeroma aan Moritoen toegeschreven teksten ontbreekt, hoeft niet als een tegenindicatie voor diens auteurshypothese te gelden. Het hierboven besproken *Vijfde gedicht* is geheel monologisch en valt dus buiten beschouwing. Ook het *Zesde gedicht* is te weinig dialogisch (slechts een vijftal clausen²²) om op het punt van de rijmbreking relevant te zijn. De gedichten 7 en 9 ten slotte zijn geschreven in strofen met niet gepaard rijm: ook die teksten kwamen dus niet voor de dialogische rijmbreking in aanmerking. Van de door Heeroma aan Jan van Hulst toegeschreven teksten is alleen het onvoltooide *Vijftiende gedicht* (*Van eenen jonghelinghe ende van eenen ermite*) dialogisch: met zijn streven naar logische en dialogische eenheden van telkens vier paarsgewijs rijmende verzen, volgt deze tekst hoe dan ook een heel andere poëtica dan de 'Moritoen-gedichten' 1, 2 en 13. Het einde van een claus valt in deze nadrukkelijk catechetisch-didactische dialoog overwegend samen met het einde van

²¹ Veertien rijmbrekingen, op een totaal van 16 clausen.

²² Vanaf vs. 102 is alleen Redene nog aan het woord, onderbroken door enkele korte tussenkomsten van de verteller. Aan die monoloog gaat een lang verhalend gedeelte vooraf waarin vier directe redes voorkomen. Drie van de vier eindigen met het eerste rijm van een rijmpaar.

een vierregelige ‘strofe’: op die plaatsen is van rijmbreking dus per definitie geen sprake. Ook op de andere plaatsen blijken de clausafbrekingen geen specifieke voorkeur voor rijmbreking te vertonen.

Ik rond af. Er zit ongetwijfeld een grond van waarheid in Heeroma’s verdeling van de Gruuthuse-gedichten over een hoofds-allegorische auteur (‘Moritoen’) enerzijds en een religieus-moraliserende schrijver (‘Van Hulst’) anderzijds.²³ Aan de thematische en formele kenmerken die Heeroma voor de onderscheiding van de twee auteurschappen aanvoerde, kan nu, aan de ‘Moritoen’-zijde, alvast ook het aspect van de dialogische rijmbreking worden toegevoegd. Veel aan die rijmbreking blijft nog enigmatisch. In welke mate en op welke manier die bijvoorbeeld op de bekende toneelmatige wijze kan hebben gefunctioneerd, valt nog verder te onderzoeken.²⁴ Duidelijk is wel dat de verschillend gearde poëtica’s die we in de dialogische teksten van het gedichtengedeelte aan het woord zien komen, ook inhoudelijk als concurrerende discours tegenover elkaar staan én dat uit de artes afkomstige voorstellingen over mens en kosmos mee de scheiding der geesten heeft bepaald. De ideologische tegenstelling tussen een volgens dualistische lijnen geconcepieerde moraal en een meer genuanceerde, humanistischer ethiek waarbinnen ook voor de menselijke natuur en voor de liefde een welwillende ruimte wordt voorzien, is naar mijn weten in de middeleeuwse literatuur nergens zo scherp dialectisch aan de orde

²³ Ik zet de auteursnamen tussen aanhalingstekens omdat vrij veel in Heeroma’s toeschrijvingen nog heel onzeker blijft. Het lijkt me niettemin dat ook de meest recente biografische gegevens over Moritoen (Brinkman 2002) en Van Hulst (Willaert 2006 en de literatuur aldaar) zich niet verzetten tegen het door Heeroma opgehangen beeld van een tot de hoogste bestuurlijke functies opgeklimmen ‘man van de wereld’ Moritoen en een veeleer in religieuze contexten te situeren Jan van Hulst.

²⁴ Zoals hierboven al aangegeven, hebben we blijkbaar niet met in oorsprong voluit dramatische teksten te maken, die in tweede instantie een proces van narrativisering hebben ondergaan. De tekst zelf bevat indicaties dat dit wel niet het geval zal zijn geweest (vgl. noot 9 hierboven en de hoofdtekst aldaar). Het is waar dat de door rijmbreking gekenmerkte teksten ook verder heel wat ‘performatieve’ aspecten vertonen. Voor het tweede gedicht heeft Ramakers (2004) dit voor een deel in het licht gesteld. Maar ook hij gaat nog uit van een ‘voordracht’, niet van een werkelijk ‘gespeelde’, dialogische vertolking. De allereerste vraag blijft overigens of de meeste van de door Ramakers aangestipte ‘performatieve’ aspecten niet in alle op voordracht berekende teksten, m.a.w. in zowat alle middeleeuwse *epische* teksten terug te vinden zullen zijn. Voor de (in vergelijking met de meeste ridderepiek bv.) relatief sterke eenheid van ruimte in het kerngedeelte van het ‘verhaal’ geldt deze restrictie in mindere mate: de verdeling in twee ‘speelniveaus’ binnen de éne lokatie van de ‘burcht’ is inderdaad een theateraal heel goed realiseerbaar gegeven. De ruimtelijk nog heel wat eenvoudiger ‘vierschaar’ van het tweede gedicht is vanuit theateraal oogpunt helemaal geschikt. Ook wat tijd en handeling betreft, vertonen deze allegorische gedichten een coherentie die zich mooi tot theatrale uitbeelding kan lenen.

als hier.²⁵ De poëtische dialoog strekt zich niet alleen over een aantal gedichten uit, hij was kennelijk ook voor een of ander forum bedoeld, wat impliceert dat we niet louter met een dialoog tussen dichters of denkers te maken hebben, maar dat een ruimer publiek daar deel aan heeft gehad. Wie geïnteresseerd was en in de gedachtewisseling mee is gegaan, heeft zich intellectueel niet verveeld daar in Brugge ten tijde van Jan van Hulst en Jan Moritoen.

Literatuurlijst

- Beuken, W.H. (1978). *Die eerste Bliscap van Maria en Die sevenste Bliscap van Onser Vrouwen*. Noorduijn: Culemborg.
- Brinkman, H. (2002). "In graeu vindic al arebeit". Biografische contouren van de Gruuthuse-dichter Jan Moritoen'. In: *Queeste. Tijdschrift over middeleeuwse letterkunde in de Nederlanden* 9: 1-18.
- Brinkman, H. & Schenkel, J. (1999). *Het handschrift-Van Hulthem. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 15.589-623*. 2 dln. Hilversum: Verloren, 1999.
- Burgoyne, L. (1991). 'La rime mnémonique et la structuration du texte dramatique médiéval'. In: *Le Moyen Français* 29: 7-20.
- Cerquiglini, J. (1985). "Un engin si subtil". *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIVe siècle*. Paris: Champion.
- De Looze, L. (1997). *Pseudo-autobiography in the fourteenth century*. Gainesville [etc.]: University Press of Florida.
- Di Stefano, G. (1985). 'A propos de la rime mnémonique'. In: Roy, B., & Zumthor, P. (red.), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnique médiévale*. Montréal-Paris: Université de Montréal, pp. 35-42.
- Erné, B.H. (1932). 'De rijmen in drie kluchten uit de zestiende eeuw'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 51: 137-154.
- Een esbatement* (1967). *Een esbatement van smenschen sin en verganckelijke schoonheit*. Tekstuitgave met inleiding en aantekeningen, verzorgd door het Nederlands Instituut der Rijksuniversiteit te Groningen. Zwolle: Tjeenk Willink.
- Heeroma, K. (1966), met medewerking van C.W.H. Lindenburg. *Liederen en gedichten uit het Gruuthuse-handschrift*. Eerste deel. Leiden: Brill.
- Heeroma, K. (1969). 'Jan van Hulst geeft antwoord'. In: Heeroma, K., *Spelend met de spelgenoten. Middelnederlandse leesavonturen*. Den Haag: Bakker, pp. 118-142.

²⁵ Het betreft hier immers een debat dat zich niet uitsluitend binnen de minneproblematiek in beperkte zin afspeelt. Over de oorsprong, de aard, de zin van de Minne, over wie ze hoe, waar en wanneer kan beoefenen e.d. bestond in de middeleeuwen een omvangrijke literaire traditie van tractaten, dialogen, *Minnereden*, *lais*, enz. Voorzover ik zie, is ook binnen die traditie het hier aangegeven Gruuthuse-debat, met zijn problematisering én apologie van de Minne in het ruimst-mogelijke religieus en filosofisch kader, uitzonderlijk.

- Hoepffner, E. (1908-1921). *Oeuvres de Guillaume de Machaut*. 3 dln. Paris: Didot.
- Hummelen, W.H. (1958). *De sinnekens in het rederijersdrama*, Groningen: Wolters.
- Huizenga, E. (2004). *Bitterzoete balsem. Geneeskunde, chirurgie en farmacie in de late Middeleeuwen*. Hilversum: Verloren.
- Imbs, P. (1999). *Guillaume de Machaut, Le Livre du Voir Dit*. Paris: Librairie Générale Française.
- Kibelka, J. (1965). 'Sternenglaube und Willensfreiheit in der deutschen Dichtung des Hochmittelalters'. In: *Wirkendes Wort*, 15: 85-94.
- Lieftinck, G.I. (1967). 'Avontuurlijke wetenschap'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 83: 27-51.
- Meder, T. & Wilmink W. (1995). *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel*, vertaald door Willem Wilmink. Met een inleiding en een teksteditie door Theo Meder. Amsterdam: Prometheus.
- Noomen, W. (1956). 'Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique'. In: *Neophilologus* 40: 185-193.
- Oudvlaemsche liederen* (1849). *Oudvlaemsche liederen en andere gedichten der XIVe en XVe eeuwen*. Gent: Maetschappij der Vlaemsche bibliophilen.
- Paris, P. (1875). *Le livre du voir-dit de Guillaume de Machaut*. Paris: Société des bibliophiles français.
- Ramakers, B. (2004). 'Lezen als een toeschouwer. Over performatieve receptie van Middelnederlandse teksten'. In: *Queeste* 11: 127-139.
- Reynaert, J. (1994). 'Hadewijch: mystic poetry and courtly love'. In: Kooper, E. (red.), *Medieval Dutch literature in its European context*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 208-225.
- Reynaert, J. (1999). *Laet ons voort vrolyjk maken zanc. Opstellen over de lyriek in het Gruuthuse-handschrift*. Gent.
- Schnell, R. (1985). *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*. Bern – München: Francke.
- Van den Berg, E. (1983). *Middelnederlandse versbouw en syntaxis. Ontwikkelingen in de versifikatie van verhalende poëzie, ca. 1200 – ca. 1400*. Utrecht: HES Uitgevers.
- Van Dijk, H. (1985) 'Als ons die astromine lesen. Over het abel spel Vanden Winter ende vanden Somer'. In: Van Buuren, A.M.J., e.a., *Tussentijds. Bundel studies aangeboden aan W.P. Gerritsen ter gelegenheid van zijn vijftigste verjaardag*. Utrecht: HES, pp. 56-70 en 333-335.
- Van Dijk, H. (2003). *Lanseloet van Denemerken. Een abel spel*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Gijsen, J.E. (1989). *Liefde, kosmos en verbeelding. Mens- en wereldbeeld in Colijn van Rijssels Spiegel der Minnen*. Groningen: Wolters-Noordhoff – Forsten.
- Willaert, F. (2006). 'Mélancolie me fait chanter. Le chansonnier de Gruuthuse (Bruges, ca 1400) et la poétique de l'écriture'. In: Van Hemelryck, T., & Van Hoorebeeck, C., *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*. Turnhout: Brepols, pp. 379-396.

Internetbronnen

Het *Gruuthuse-handschrift*:

<http://www.kb.nl/galerie/gruuthuse/index.html> (14/04/2008)

Het *Gruuthuse-handschrift*: Inhoudsopgave:

<http://www.kb.nl/galerie/gruuthuse/toc.html> (14/04/08)

Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek

http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01/lexicon_019.htm#R140 (14/04/08)

