

University of Groningen

Lezen als een toeschouwer

Ramakers, Bartholomeus

Published in:
Queeste

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:
2004

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Ramakers, B. (2004). Lezen als een toeschouwer: Over performatieve receptie van Middelnederlandse teksten. *Queeste*, 11(2), 127-139.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

- Helschinger (red.), *Ars und Scientia im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Ergebnisse interdisziplinärer Forschung. Georg Wieland zum 65. Geburtstag*. Tübingen, 2002, 13-29.
- Wal, M. van der, 'Standardization and Linguistic Norms in the Vernacular Languages'. In: M. Goyens & W. Verbeke (red.), *The Dawn of the Written Vernacular in Western Europe*. Leuven, 2003, 165-177.
- Warnar, G., 'Een sneeuwbuï in het Zoniënwood. Middelnederlandse geestelijke letterkunde ten tijde van Jan van Ruusbroec'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en letterkunde* 113 (1997), 101-115.
- Warnar, G., '«Die donkerheit vercleren». Over de literairhistorische achtergronden van de Middelnederlandse evangeliënharmonie'. In: *Queeste* 6 (1999), 112-126.
- Warnar, G., 'Dubbelster of tegenpolen? Boendale en Ruusbroec in de Middelnederlandse letterkunde van de veertiende eeuw'. In: W. van Amrooij e.a., *Al t'Antwerpen in die stad. Jan van Boendale en de literaire cultuur van zijn tijd*. Amsterdam, 2002, 31-44.
- Warnar, G., *Ruusbroec. Literatuur en mystiek in de veertiende eeuw*. Amsterdam, 2003.
- Warnar, G., 'Lodewijk van Velthem, de Spiegel historiael en Den lof van Maria. Van handschrift Wrocław, Universiteitsbibliotheek IV F88e-II naar het bewustzijn van een Nederlandse literatuur in de veertiende eeuw'. In: S. Kiedrón & A. Kowalska-Szubert (red.), *Thesaurus polyglottus et flores et flores quadrilingues. Festschrift für Stanislaw Predota*. Wrocław, 2004, 709-722.
- Watson, N., 'Censorship and Cultural Change in Late-Medieval England: Vernacular Theology, the Oxford Translation Debate, and Arundel's Constitutions of 1409'. In: *Speculum* 70 (1995), 822-864.
- Willaert, F., 'Is Ruusbroecs «Brulocht» literatuur?'. In: Th. Mertens (red.), *Siet, de brudegom comt. Facetten van "Die geestelike brulocht" van Jan van Ruusbroec*. Kampen, 1995, 49-64.
- Williams-Krapp, W., 'Literaturlandschaften im späten Mittelalter'. In: *Niederdeutsches Wort* 26 (1986), 1-7.
- Williams-Krapp, W., "'Mijn wille en es niet jegen Gods geloeve ocht jegen de heilige kerke te doene". Zur Rezeption der 'Legenda aurea im deutsch/niederländischen Raum'. In: A. Berteloot [e.a.] (red.), *"Een boec dat men te Latine heet Aurea Legenda". Beiträge zur niederländischen Übersetzung der Legenda aurea*. Münster [etc.], 2003, 9-17.
- Winkelman, J.H., 'Over Hendrik van Veldeke, Gottfried von Strassburg en een eekhoorn in Manesse'. In: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, 56-71.
- Witt, R.G., *"In the footsteps of the ancients". The origins of humanism from Lovato to Bruni*. Leiden [etc.], 2000.
- Wogan-Browne, J. [e.a.], *The Idea of the Vernacular. An Anthology of Middle English Literary Theory, 1280-1350*. Pennsylvania, 1999.
- Zeeman, N., "'Studying" in the Middle Ages – and in *Piers Plowman*'. In: *New medieval literatures* 3 (1999), 185-212.

Lezen als een toeschouwer

Over performatieve receptie van Middelnederlandse teksten

BART RAMAKERS

Performantie

Cultuurwetenschappers, in het bijzonder theaterwetenschappers, wijzen erop dat in de Europese cultuur van de afgelopen eeuw een overgang heeft plaatsgevonden van een overwegend tekstuele naar een meer performatieve cultuur. Eigenlijk onderscheidt men twee zogenoemde *performative turns*: de ene binnen de cultuur zelf, de andere binnen de studie van de cultuur. Overwegend tekstueel werd de westerse cultuur pas in de loop van de achttiende eeuw. Tot dan – ook en vooral gedurende de Middeleeuwen – was ze eerder performatief van aard. Minder dan in teksten en monumenten vonden zelfbeeld en zelfbesef uitdrukking in 'opvoeringen' – *performances* – van allerlei aard: rituelen, feesten, ceremoniën, spelen, wedstrijden en – om dichter bij de literatuur te blijven – in voordracht en toneel.

Hoewel teksten in zulke literaire *performances* een essentiële rol vervulden, vielen de eerste niet met de tweede samen. Anders gezegd: met de tekst hebben we nog niet de voltooiing in voordracht of opvoering te pakken. Van wat omschreven kan worden als *display en delivery*¹ – dat zijn lichaamshouding en mimiek, intonatie en stemgebruik, kostuum en attributen, decor en rekwisieten, maar eveneens de ruimtelijke verhoudingen, de plaats van de toeschouwers en hun interactie met de vertolkers en de vertolking – kortom, van wat het publiek zag, hoorde en zelf deed, daarvan zijn de teksten die we bestuderen (om het negatief te formuleren) slechts het schriftelijk residu. We kunnen de *performance* of de performantie (als ik me dit neologisme mag permitteren) van de tekst hooguit reconstrueren, vanuit die tekst zelf en eventueel op basis van andere – schriftelijke of visuele – bronnen. Maar dan nog onttrekt de performantie zich gemakkelijk aan de moderne wetenschappelijke maatstaven van systematische analyse, verificatie, herhaling en controle. Er bestaat namelijk niet zoiets als een unieke vertolking van een tekst. Er zijn evenveel vertolkingen als er voordrachten en opvoeringen zijn of – om het bij historische literaire teksten te laten – als er voordrachten en opvoeringen zijn geweest.

Met andere woorden: de performantie van de tekst heeft iets vluchtigs of ongrijpbaars. Dan zoeken wij als literatuurhistorici liever naar ogenschijnlijk bestendiger verschijnselen als mentaliteiten en ideeën, en trachten deze vooral in de teksten zelf te ontdekken, in de woorden en in de zinnen en zinsdelen waartoe deze zijn samengevoegd. Hoewel studie van de aard en de omstandigheden van voordracht of opvoe-

1 Fischer-Lichte 2000, 3-4.

2 Weimann 2002, 33.

ring in het kader van een contextuele benadering van literatuur wel steeds meer voorkomt, vormt de performantie zelden het einddoel. Zeker binnen de traditionele filologie, maar ook in het thans gangbare mentaliteits- of ideeënhistorisch onderzoek fungeert de performantie van de tekst hooguit als tussenstap of toetssteen in overwegend tekstuele analyses. Bovendien is het aan de *linguistic turn* te danken dat we ook de voordracht of opvoering als referentiële tekst zijn gaan lezen.³ Bij een werkelijk performatieve analyse echter wordt niet alleen de vertolking maar wordt ook de vertolkte tekst zelf vanuit theateraal gezichtspunt beschouwd, namelijk als een inscenering, als een spel of spektakel, dat ook en vooral primaire affecten of reacties bij het publiek losmaakte. Ik denk daarbij aan lichamelijke en emotionele reacties. Men verbaasde of verwonderde zich, toonde afgrijzen of medeleven, had plezier of maakte zich boos. Een performatieve receptie is voor sommige historische tekstgenres zelfs intentioneel, in de zin dat de historische toeschouwer of toehoorder werd gestimuleerd de getoonde of vertelde handeling door identificatie mee of na te beleven.

Bij een performatieve analyse leest men teksten zoals een toeschouwer of toehoorder ze zag of beluisterde, met dien verstande dat er ook tijdens een voordracht van alles te zien viel. Het is als in het liedje *Ik zag twee beren*. Deze vergelijking is niet uitsluitend gekscherend bedoeld. Alle in dit liedje vermelde aspecten komen bij een performatieve lezing aan de orde: eerst de handeling zelf ('twee beren [die] broodjes smeren'), dan de interpretatie en beleving van die handeling door de 'ik' ('Het was een wonder boven wonder dat die beren smeren konden'), vervolgens zijn uiting van die beleving door lachen ('Hi hi hi, ha ha ha') en, ten slotte, het bewustzijn van zijn rol en positie als toeschouwer ('Ik zag twee beren' en 'Ik stond erbij en ik keek ernaar'). Wel beschouwd worden in dit lied twee handelingsniveaus onderscheiden: dat van de beren die broodjes smeerden en dat van de 'ik' die erbij stond te kijken en te lachen. Vanuit performatief gezichtspunt is nog sprake van een derde niveau, te weten dat van de 'ic' die tegenover een publiek van de eerste twee kond doet.

Over dit niveau, dat van de vertolking, heb ik het tot nu toe steeds gehad. Uit het voorbeeld blijkt dat er, afhankelijk van de inhoud van de tekst, meer niveaus van performantie bestaan: we zien en horen een vertolker zingen over hoe hij (dan wel de door hem gerepresenteerde 'ik') twee beren broodjes zag smeren en zich daarover verwonderde en daarom moest lachen. Ik moet er nog een vierde niveau aan toevoegen. Voorzover het namelijk om een historische tekst gaat waarvan we als onderzoekers de aard en omstandigheden van vertolking in het verleden willen achterhalen, zijn wij het niet die een vertolker zien en horen zingen over hoe hij (dan wel de door hem gerepresenteerde 'ik') twee beren broodjes zag smeren en zich daarover verwonderde en daarom moest lachen, maar trachten we erachter te komen hoe een contemporair publiek dat deed.

De eerste allegorie in het Gruuthuse-handschrift

Ik zou de mogelijkheden van een performatieve lezing willen nagaan aan de hand van een Middelnederlandse tekst waarvan de performatieve eigenschappen weliswaar al vroeg zijn onderkend, maar ook weer op de achtergrond zijn geraakt of onderzoekers op het verkeerde been hebben gezet. Ik bedoel de eerste allegorie uit het Gruuthuse-handschrift. Omdat het een allegorie betreft, is de performantie op alle onderscheiden niveaus van groot belang. Immers, al wat de personages in het vertolkte verhaal zien, horen en doen – hun namen, mimiek, gestiek, stem, kostuum en attributen, decor en rekwisieten, maar ook de ruimte waarin ze zich bewegen, hun positie en interactie – al dat is in beginsel met betekenis geladen. Er zijn wel wat overeenkomsten tussen de eerste Gruuthuse-allegorie en *Ik zag twee beren*. Beide teksten verhalen over een 'ik' die getuige is van een opmerkelijk schouwspel, met dit belangrijke verschil dat de 'ic' in de eerste allegorie na verloop van tijd aan dat schouwspel gaat deelnemen. Het is een van twee metaforen waaruit deze allegorie bestaat. De eerste is die van de burcht, van de gedomificeerde vrouw, tot wie de 'ic' zich voelt aangetrokken. Eenmaal binnen de burcht – op betekenisniveau zou men zeggen: eenmaal in de ban van de vrouw of andersom – is hij eerst getuige van en nadien deelnemer aan het schouwspel dat zich daar – in de burcht, in de vrouw dus eigenlijk – voltrekt. Dat schouwspel is de tweede metafoor, die in de eerste is ingebed. Voor de goede orde vermeld ik dat men de vrouw doorgaans identificeert met de geliefde van de 'ic' en de tekst als geheel een minneallegorie noemt. Mede aanleiding daarvoor vormen de overeenkomsten van de eerste allegorie met de *Roman van de Roos* en de *Borch van Vroudenrijc*, die door K. Heeroma op een rij zijn gezet.⁴

Hoewel we er van uit kunnen gaan, althans in beginsel mogen aannemen, dat de allegorie in al haar onderdelen betekenis draagt en naar iets anders verwijst, verliezen de beelden, alles dus wat de personages zien, horen en doen, als vertoning-op-zichzelf nooit hun zelfstandigheid of, om het in termen van de middeleeuwse schriftinterpretatie uit te drukken, hun *sensus literalis*. Het is vooral op dit letterlijke niveau dat bovenvermelde primaire affecten of reacties bij het publiek worden losgemaakt en een performatieve receptie wordt gestimuleerd. Naarmate de beelden, vooral de personages en handelingen, in aard en aantal variëren en groeien, neemt ook hun zelfstandigheid toe. We moeten er rekening mee houden dat, volgens B.H. Erné, 'in een levendig vertelde allegorie [...] ook details [voorkomen] die op het niveau van de vertelling functionneren en niet of vermoedelijk niet naar de daar achter liggende bedoeling verwijzen'.⁵ De allegorie kan bewust zo levendig zijn geschreven en voorgedragen, dat vooral een receptie op performatief niveau werd beoogd en het publiek werd geacht pas in tweede instantie (of helemaal niet) door te dringen tot een betekenis van welke aard dan ook.

De beschouwingen die tot op heden aan de eerste Gruuthuse-allegorie zijn gewijd verschillen naar de mate waarin onderzoekers zich tijdens het lezen van het gedicht

3 Fischer-Lichte 2000, 22.

4 Heeroma 1968 en Heeroma 1971.

5 Erné 1970, 87.

rekenschap geven van ten eerste het samengestelde, gelaagde karakter van het beeld, ten tweede van de zelfstandigheid van dat beeld, en ten derde van de performantie van zowel het beeld zelf als de schildering ervan in de voordracht. Mijns inziens schiet die rekenschap soms tekort, waardoor de nadruk in de beschouwingen komt te liggen op interpretatie en betekenis, dus op datgene waarnaar het beeld verwijst, en die betekenis bovendien maar in één richting, op één vlak, wordt gezocht. In het vervolg van deze bijdrage zullen naast enkele oude, in de zin van minder recent geformuleerde, ook enkele nieuwe visies op de eerste Gruuthuse-allegorie de revue passeren. Gedicht en handschrift immers trekken na een periode van relatieve stilte weer volop de aandacht,⁶ mede dankzij de bloeiende studie van de liedcultuur en de voorgenomen editie van het handschrift door Herman Brinkman.⁷

Schouwspel

Hierboven heb ik de handeling van de eerste allegorie een schouwspel genoemd, omdat in tegenstelling tot het exterieur van de burcht (of vrouw), waarvan vooral de architectonische (of fysieke) kenmerken worden beschreven, het interieur (het gevoels- of zielenleven van de vrouw) wordt weergegeven in termen van ruimtelijke handelingen door een grote schare van allegorische personages. De gebeurtenissen binnen beslaan het grootste deel van de tekst en zijn zo natuurlijk dat je als lezer bijna vergeet dat je te maken hebt met een allegorie. Met andere woorden: de beeldgerichtheid is veel sterker dan de zingerichtheid. Het schouwspel komt ook hierom zo realistisch over, dat het identiek is aan de vermeende receptiesituatie van de tekst zelf en van het handschrift waarin het is overgeleverd, dus van de eerste allegorie en van het Gruuthuse-handschrift. De 'ic' observeert en participeert namelijk in een gezelschap van lieden dat zich onledig houdt met vermaak, *in concreto* met het schrijven, kopiëren, lezen, bestuderen, bespreken, voordragen en beluisteren van teksten, vooral van liederen. Dat zijn, naar men vermoedt, ook de bezigheden van het Brugse gezelschap rond Jan Moritoen en Jan van Hulst dat in het begin van de vijftiende eeuw met de liederen en gedichten in het Gruuthuse-handschrift poogde de volkstalige dichtkunst te verheffen tot *ars of const.*⁸ De eerste allegorie is met acht van zulke liederen gelardeerd. Hun vervaardiging en voordracht maken deel uit van het schouwspel. Sterker nog: de 'ic' krijgt door de compositie van liederen toegang tot dat gezelschap, nadat hij eerst de interne gang van zaken rondom het schrijven, kopiëren, lezen, bestuderen, bespreken en zingen van zo'n lied als toeschouwer heeft beschreven.

Aangezien het Gruuthuse-handschrift binnen een literaire kring in Brugge heeft gefunctioneerd, althans de liederen daaruit binnen zo'n kring werden geschreven en gezongen, ligt het voor de hand te veronderstellen dat ook de eerste allegorie daarbinnen met liederen en al ten gehore is gebracht. We hebben bij de reconstructie van

6 Van Oostrom 1992.

7 Zie onder meer Brinkman 2000a en 2000b.

8 Willaert, 'Klerikalisering'. Over de historische Jan Moritoen zie Brinkman 2002a.

de performatieve situatie dus te maken met zoiets als het 'Droste-effect': we trachten ons namelijk voor ogen te halen hoe een gezelschap luisterde naar en reageerde op de vertolking van een tekst waarin wordt verteld hoe een gezelschap luistert naar en reageert op de vertolking van liederen. In de voordracht van de liederen vallen vertelling en vertolking samen. Dat moet voor het publiek een bijzondere sensatie zijn geweest, temeer wanneer we ons hypothetisch voorstellen hoe de vertolker tijdens zijn voordracht briefjes met de liedteksten – dezelfde waarvan sprake is in de vertelling, inclusief muzieknootatie, zoals in het handschrift – onder zijn toehoorders verdeelde en hoe deze wellicht met hem meezongen. In ieder geval geeft het beschreven effect mijns inziens een meerwaarde aan interpretaties van de eerste allegorie die gebaseerd zijn op de inhoud van juist de liederen.

Van Mierlo en Heeroma

De literatuurhistoricus die de eerste allegorie op performatief niveau heeft beschreven, zij het heel beknopt, is J. van Mierlo. In het tweede deel van de *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden* staat het volgende te lezen:

Het is een navolging van de Roos, waaraan vele motieven ontleend worden: de droom als voorstelling en omlijsting; het landschap met bloeiende boomen en gewassen (eglantier, roos); vooral de klare wonderbare fontein, de welriekende bloemen en zingende vogelen, met den nachtegaal in 't bijzonder; de burchten, de minnepijlen, die plots uit twee vensters, de oogen, worden afgeschoten en ongeneesbare wonden slaan. Daarbij komt het geheel spel der allegorische personages: Juecht, Scone Ghelaet, Vorzieneheit, Goedertier, Hoede, Heeren Nouwezien, Smakelij, Riekelucht, Lichtgevoel, Hoorna. Ki-la staat op wacht. En 't wordt een potsierlijk spel met een liedje van Juecht, waarmee Heer Melancholie, met zijn broeders Sangwijn, Fluemaet en Colorijn vernakelijk rondloopt, maar dat niemand verstaat; met lieden van den minnaar, die eindelijk in den burcht wordt toegelaten, maar spoedig door Roukeloos de sleutels van Gestadicheit en Ere verliest en dan met schande wordt uitgeworpen, waar hij alleen nog maar de vruchten van de zeven boomen der ellende mag eten.

Deze personages worden dikwijls uitvoerig beschreven in hun uitwendige trekken en hun verkleeding: is dit invloed van het tooneel? Wat echter treft, dunkt mij, is de toon van ironie, waarop de dichter met zijn eigen phantasieën den spot drijft. 't Gaat er alleszins potsierlijk toe: men kijkt er door de spleten en verricht er allerlei belachelijke dingen. Naar de bedoeling kan men slechts raden.⁹

Wie met raden naar een bedoeling geen moeite had en zijn gissingen met grote overtuiging presenteerde, was Heeroma. Hij citeert en parafraseert Van Mierlo, enerzijds instemmend, anderzijds afwijzend. De associaties met het toneel acht hij terecht. Ik citeer opnieuw:

De dichter voert in zijn verhaal een soort tragi-komedie op en gebruikt daarbij een ontleend landschap en een ontleende – en gereïnterpreteerde – 'borch' als toneelrequisieten. Hij is zelf bij het spel betrokken, ten dele als toeschouwer – achter de coulissen –, ten dele als mede- en

9 Van Mierlo 1943, 39–40.

zelfs als hoofdrolspeler op het toneel. Om de handeling, óp en áchter het toneel, gaat het in dit gedicht van Jan Moritoen, in die handeling zit het eigenlijke hoofdmotief.¹⁰

Hoewel Heeroma spreekt van een 'tragi-komedie', acht hij de karakterisering van Van Mierlo gebruikt – 'potsierlijk' en 'belachelijk' – toch 'niet gelukkig gekozen' en is het volgens hem 'ook bepaald niet waar dat "de dichter met zijn eigen phantasieën den spot drijft"'.¹¹

Van Mierlo raadt niet eens naar een betekenis en schenkt misschien daarom wel zoveel aandacht aan de performatieve aspecten: aan het uiterlijk van de personages, aan wat ze doen, hoe ze zich bewegen in de ruimte, en aan de indruk die dit alles op hem maakt: die van een potsierlijke, vermakelijke, lachwekkende, ironisch-spottende vertoning. Hij laat het dus bij de eerdergenoemde primaire affecten en reacties. Heeroma raadt wél naar een betekenis, maar zoekt deze, zoals hij zelf zegt, precies op het niveau van de vertoonde handeling. Alleen: die handeling beschouwt hij als quasi-werkelijk én bloedserieus. Hij schrijft weliswaar dat Jan Moritoen 'de allegorie [gebruikt] als een opzettelijk-verhullende verbeelding van zijn *persoonlijke levenservaringen*',¹² maar hij laat beeld en betekenis samenvallen. Hij is er zo op gespist achter het beeld historische personen en omstandigheden te ontdekken, dat hij aan dat beeld iedere zelfstandigheid ontzegt, inclusief het vermogen primaire affecten en reacties bij het publiek los te maken, zoals het dat bij Van Mierlo wel deed. Het komt erop neer dat hij het beeld door zijn betekenis vervangt. Hoe performatief, zelfs theateraal, zijn woordgebruik ook is – Heeroma rept afgezien van 'requisieten' en 'coulissen' ook van 'bedrijven' en 'scènes', van een 'voor-' en een 'achtertoneel', van een 'kijkgaatje', van opkomsten 'met de onmiskenbare zwier van een acteur', van 'maskeradespel' en van het 'toneel'¹³ – de burcht en de ruimten daarbinnen vormen voor hem niet meer dan een vaag achterdoek voor het werkelijke verhaal: dat van de dichter Jan Moritoen die zich toegang weet te verschaffen tot een Brugs dicht- en muziekgezelschap, maar na verloop van tijd zijn positie daarbinnen weer verspeelt.

Het in detail beschreven uiterlijk van de burcht, de weg erheen, de ruimtelijke verhoudingen erbinnen, de allegorische personages, hun namen, uiterlijk en kostumering, kortom alles waarop Van Mierlo de invloed van het contemporaine toneel voor mogelijk houdt, verliest bij Heeroma als vertoning-op-zichzelf zijn zeggingskracht, los van de verwijzende waarde als beeld, die het natuurlijk ook bezit. Dat hij het beeld vervangt door de werkelijkheid zoals hij meent dat die was, zou ons, gezien de realistische voorstelling van het gezelschap in de allegorie zelf en het vermoeden dat die allegorie vervolgens in zo'n zelfde gezelschap werd gereciperd, niet hoeven verbazen,¹⁴ ware het niet dat de andere metafoor waarop de allegorie steunt, die van de burcht, duidelijk in een andere richting wijst. Het is als gezegd Heeroma zelf die de burcht aanvankelijk interpreteert als domificatie van een beminde vrouw waarnaar de

'ic' als minnaar op weg is en in wier ban hij uiteindelijk komt.¹⁵ Maar later komt hij op die interpretatie terug en gaat hij in haar 'vrouwe Rhetorica' of 'vrouwe Poësis' zien, de personificatie van de dichtkunst, zoals hij ook probeert de gelijkenis met de *Roman van de Roos* en de *Borch van Vrouwenrijc* te relativiseren.¹⁶ Minne staat voortaan voor poëzie. Zo gepreoccupeerd is Heeroma met de tweede metafoor, die van het dichtgezelschap, dat hij de eerste, die van de gedomificeerde vrouw, buiten zijn blikveld dringt. Tekenend is zijn geforceerde poging om achter enkele allegorische personages personen te zoeken uit de kring rond Jan Moritoen,¹⁷ terwijl hij de veel meer voor de hand liggende uitleg, namelijk dat deze en de meeste andere personificaties de karaktertrekken en zintuigen van één persoon betekenen, niet eens overweegt.

Erné

Van Mierlo spreekt al van de 'ic' als 'minnaar' en impliceert hiermee dat de burcht een minneburcht en in wezen de beminde vrouw zelf is. Erné heeft die gedachte onderzocht op haar consequenties voor de interpretatie van de allegorie als geheel. Terwijl het eerste beeld, dat van de burcht, staat voor het uiterlijk van de beminde, verwijst het tweede beeld, dat van het gezelschap, naar wat zich in haar afspeelt: een touwtrekken tussen eigenschappen en krachten over de vraag of de 'ic' (dan wel de liefde voor hem, de minne) in haar hart moet worden toegelaten, met andere woorden: of ze zijn liefde moet beantwoorden. Het is dit psychologische proces, deze innerlijke afweging of – gezien de commotie – strijd die in het gedicht geallegoriseerd wordt.¹⁸

Met zijn toelating tot de Borchgrave veroverd de 'ic' het hart van de vrouw, want de burchtheer, zo is algemeen de aanname, personificeert het hart. Daarna loopt het verhaal snel af. De 'ic' verspeelt haar liefde door de sleutels Trouwe en Eere te verliezen en wordt uit de burcht (de fysieke nabijheid van de vrouw) verbannen. De verwijdering tussen de twee geliefden stáat in niet meer dan 245 (van de 2360) verzen beschreven. Dialogen komen in dit slotdeel niet voor. Kennelijk gaat het de auteur vooral om wat ervóór gebeurt, om de innerlijke strijd tussen verlangen en weerstand, het overwinnen van de laatste en de 'overgave' aan de 'ic'. Uiterlijk manifesteert die strijd zich in het spel van aantrekken en afstoten van de man door de vrouw: een kwestie van 'playing hard to get', lijkt het.

Erné formuleert zijn visie in reactie op die van Heeroma, die aan de zijne geheel is tegengesteld. Hij benadrukt dat de eerste allegorie veeleer de verbeelding is van het binnenleven van een vrouw dan van de pogingen van Jan Moritoen om opgenomen te worden in een Brugse dichtkring. Maar hij dringt er tegelijk op aan de neiging tot zoeken naar een betekenis te temperen, zoals uit het eerdere en ook uit het volgende

10 Heeroma 1969, 29.

11 Heeroma 1969, 29.

12 Heeroma 1969, 30.

13 Heeroma 1969, 40, 43, 45, 46-47, 50, 55, 64-65, 70, 72, *passim*.

14 Zie ook Brinkman 2000a, 77.

15 Heeroma 1968, 14.

16 Heeroma 1969, 29, 40-41. In deel II en III van Heeroma 1969 keert de auteur weer enigszins op zijn schreden terug en wil toch weer van een minneallegorie spreken, maar de gedomificeerde vrouw blijft een 'dichterlijk gehuldigde "kringkoningin"' (Heeroma 1969, 58, 82, 91).

17 Heeroma 1969, 55-57.

18 Erné 1970, 88-89.

citaat blijkt: 'Het [de eerste allegorie – B.R.] is niet zo maar een verhaal, evenmin een verslag, het is een kunstwerk, waarin hij [de auteur – B.R.] zich als verteller en als lyricus volledig gegeven heeft.'¹⁹ Het is wellicht aan zijn bekendheid met het allegorische toneel van de rederijkers toe te schrijven – Erné promoveerde op een uitgave van twee duivels spelen en was co-editeur van de Gentse spelen van 1539²⁰ – dat hij de zelfstandigheid van het beeld zo benadrukt. Zo ontstaat ruimte voor een performatieve receptie, waarbij de onderhoudende waarde van het verhaal zelf, met zijn intrigerende beelden, handelingen en liederen, en van de voordracht ervan in een liedminnend gezelschap, benadrukt worden.

Als dit gezelschap uit zowel mannen als vrouwen heeft bestaan en praten en zingen over de liefde deel uitmaakte van hun bijeenkomsten, ja wanneer zelfs sprake was van liefde en van liefdesperikelen tussen de leden, zal de herkenbaarheid van het vertelde en de uitwerking op het publiek zijn toegenomen. Hoezeer bij een performatieve receptie namelijk ook sprake is van publiekeffecten op het letterlijke niveau van de handeling, wanneer die handeling tevens allegorisch is en naar een andere werkelijkheid verwijst (*in casu* het 'binnenleven' van een vrouw en, bij uitbreiding, van een Brugse dichtkring, zoals Heeroma beweert) worden de effecten versterkt. In zoverre de handeling het gevoelsleven van een vrouw verbeeldt, zijn die effecten ten dele komisch en genderbepaald. Erné spreekt van een 'echt mannenverhaal, zelfs in het tweede deel, waarin de verteller de perikelen van de vrouwe af en toe enigszins geamuseerd lijkt te bezien'.²¹ Volgens Brinkman gaat het bij de vrouw zelfs om een maagd, wier onervarenheid in de liefde tot uitdrukking komt in de ongecompliceerde inhoud van het lied van Juecht – de personificatie dus van haar eigen jeugdigheid – en in haar 'onvermogen uitleg of toelichting te geven bij de inhoud' ervan.²²

Het optreden van Juecht (en alle verdere commotie rond haar lied) kan met Van Mierlo dus inderdaad 'belachelijk' in de zin van lachwekkend worden genoemd. Het is trouwens niet alleen het interieur van de burcht en wat zich daarbinnen afspeelt dat op komische wijze naar de vrouw verwijst. Ook onderdelen van het exterieur kunnen in relatie met de maagdelijkheid en de voorzichtigheid van de vrouw de lachlust hebben gewekt. Wat te denken van de wachters van de burcht (haar tanden) die 'Wie den palayse wilde deren, / met crachten plaghen [...] te weren' (vs. 588–589).²³ Met andere woorden: ze bijt letterlijk van zich af. Reden tot gniffelen geeft ook de muur 'Van dornen, netelen ende bramen' (vs. 700) rond haar middel, die allicht een toespeeling bevat op de angstvalligheid waarmee ze haar kuisheid bewaart.

¹⁹ Erné 1970, 94.

²⁰ Erné 1934 en Van Dis en Erné 1939. Een uitgave van de Gentse spelen met inleiding en aantekeningen verscheen pas in 1982 (Erné en Van Dis 1982).

²¹ Erné 1970, 91.

²² Brinkman 2002a, 75–76.

²³ Geciteerd naar de editie in Lassche 2002.

Lassche

Ern s identificatie van het gebeuren in de burcht met een innerlijke strijd is ook de uitkomst van het recente proefschrift van Kees Lassche over de eerste allegorie. Herman Brinkman heeft er in zijn bespreking van Lassches boek op gewezen dat de auteur handeling en betekenis vaak dooreen haalt.²⁴ In ieder geval stelt hij de performantie van de tekst niet afzonderlijk en expliciet aan de orde. Lassche is, net als Heeroma eigenlijk, gefixeerd op de betekenis. Hij analyseert de tekst aanvankelijk ook alleen op het niveau van het individuele woord of begrip. Pas in het laatste hoofdstuk, voorafgaand aan de editie, worden de gebeurtenissen in hun opeenvolging beschreven.

Over de uitleg die hij hierin van sommige personificaties en handelingen geeft, kan men met hem van mening verschillen, Lassches interpretatie van de globale ruimtelijke orde binnen de burcht acht ik toch overtuigend. Die orde wordt in het gedicht vanaf het begin precies beschreven en in relatie tot de beweging van de personages en de situering van hun handelingen telkenmaal aangeduid. De belangrijkste vertrekken zijn de benedenzaal en de bovenzaal, waartussen een wenteltrap ligt. (De overige ruimten en deuren laat ik buiten beschouwing.) Lassche verbindt de eerste met de seksuele aspecten van de liefde van de vrouw voor de 'ic', *casu quo* van de aantrekking tussen hen beiden.²⁵ De associatie met het onderlichaam ligt voor de hand. In ieder geval troont in de benedenzaal Suverheit, die volgens Lassche voor 'de geslachtelijke verhouding tot de hoofse minnaar' staat.²⁶ In de bovenzaal – het bovenlichaam – zetelt de Borchgrave: het hart. Hij vertegenwoordigt de geestelijke kant van de liefde.

Terwijl Suverheit en de Borchgrave in hun respectieve zalen blijven, bewegen de voor- en de tegenstanders van de (liefde voor de) 'ic' zich tussen beide niveaus. De voorstanders staat onder leiding van Melancolie, de tegenstanders onder leiding van Hoede. Beide personificaties bepleiten zowel boven als beneden hun zaak, waarbij ze elkaar tijdens hun verplaatsing meermaals ontmoeten – vooral op de vaakgenoemde wenteltrap – en zelfs, zoals aan het eind, te lijf gaan. Hoewel de handeling zich dus afwisselend beneden en boven afspeelt – Melancolie loopt voortdurend met liedjes op en neer – verplaatst de 'ic' zich in de loop van het gedicht uitsluitend van laag naar hoog, totdat hij in ongenade valt. Dat wil zeggen dat de liefde voor hem op het lagere, seksuele, niveau ontluikt, althans dat de tegenstrijdige gevoelens die de vrouw voor hem koestert eerst op dit niveau beschreven worden, waarna ze op het hogere, geestelijke niveau tot bloei komen, oftewel dat de innerlijke liefdesstrijd daar in het voordeel van de 'ic' wordt beslecht.

Over de eerder genoemde vechtpartij schrijft Lassche: 'Men kan zich voorstellen, dat de beeldende schildering van het handgemeen zeer tot het amusement heeft bijgedragen. Ook in de *cluten* is zo'n treffen een geliefkoosd fenomeen.'²⁷ Ook hij verwijst naar mogelijke primaire affecten en reacties van het publiek. Opnieuw wordt in dit verband

²⁴ Brinkman 2002a, 74.

²⁵ Lassche 2002, 170.

²⁶ Lassche 2002, 171.

²⁷ Lassche 2002, 184.

op het contemporaine toneel gedoeld, en wel op het komische. Dat lijkt me terecht, net als bij Van Mierlo, die de 'dikwijls uitvoerig [...] in hun uitwendige trekken en hun verkleeding [beschreven]' personages eveneens in verband brengt met het toneel, in zijn geval met het allegorische. In een performatieve cultuur als de middeleeuwse zal de receptie van het ene performatieve genre door de ervaring met het andere zijn gekleurd, zeker wanneer beide middelen en motieven delen. Kenmerkend voor het middeleeuwse toneel, zeker het allegorische, is dat het speelveld op betekenisvolle wijze is geordend en door de personages wordt gebruikt. Het vormt aldus niet slechts een kader voor de waarneming van het spel in letterlijke zin, maar ook voor de interpretatie ervan. Precies zo is de handeling van de eerste allegorie geëncadreerd in het 'speelveld' van de burcht, met zijn twee 'speelniveaus' en waarvan de relatieve ligging niet van betekenis gespeend is. Wat het publiek tijdens de voordracht hoort, projecteert het in een denkbeeldige ruimte, waarvan het exterieur en het interieur in detail worden beschreven en de belangrijkste onderdelen (de beneden- en de bovenzal met de wenteltrap daartussen) herhaaldelijk worden genoemd. De toehoorder wordt zo gestimuleerd zich een schouwspel voor te stellen dat op betekenisniveau het op-en-neer (of zo men wil heen-en-weer) van gevoelens en overwegingen in de vrouw beduidt. Is de handeling op zichzelf al komisch, door het besef dat deze de twijfel van een vrouw verbeeldt, wordt het komisch effect als gezegd vergroot.

Reynaert en Willaert

Eerder wees ik erop dat tijdens de voordracht van de liederen in de eerste allegorie vertelling en vertolking samenvallen en dat dit voor het publiek een bijzondere sensatie moet zijn geweest. Voor de duur van de uitvoering stemde de verhaalsituatie volledig met de receptiesituatie overeen. In beide worden immers dezelfde composities gezongen (nog afgezien van mogelijke andere overeenkomsten tussen de handeling in de burcht en de gang van zaken in het Brugse gezelschap). Het gaat in beide situaties om momenten van geconcentreerde aandacht. In de eerste plaats verandert de communicatiewijze: het spreken wordt onderbroken door zingen. Aangezien zowel in de burcht als in het gezelschap (althans tijdens de voordracht van de allegorie) meer gesproken dan gezongen wordt, vallen de liederen sterk op. Men spitst de oren en komt tot rust. Men doet dat ook vanwege de inhoud: de liederen zijn bespiegeld van aard en gaan (in hoofdzaak) over de liefde. Ze bieden stof tot nadenken. Bovendien is hun inhoud gerelateerd aan de handeling en motiveren ze deze zelfs voor een aanzienlijk deel. Daarbij komt dat het 'binnenleven' van de vrouw, haar innerlijke worsteling, wordt weergegeven door het beeld van een liederen schrijvend, zingend, beluisterend en besprekend gezelschap, en wel precies die liederen die in het verhaal en tijdens de voordracht te horen zijn. Tén slotte zij gewezen op de omstandigheid dat de allegorie voorkomt in een handschrift dat voor een aanzienlijk deel uit liederen bestaat. Al met al zijn er voldoende redenen extra gewicht toe te kennen aan interpretaties van de eerste allegorie die gebaseerd zijn op de inhoud van juist de liederen.

Zulke interpretaties zijn gegeven door Jo Reynaert en Frank Willaert. Beiden schrij-

ven dat het gedicht een minneallegorie is, maar tegelijkertijd ook een poëticaal manifest.²⁸ Immers, er wordt in deze tekst over liefde gesproken in termen van lyriek, dat wil zeggen van het schrijven, zingen, luisteren en bespreken van liederen die zelf ook weer voornamelijk over de liefde gaan. Volgens Reynaert is het lied van Juecht een meezinger, een schlager, 'een samenraapsel van lyrische banaliteiten' zonder veel inhoud.²⁹ Daarom werkt alle drukte over wat dit lied mag betekenen volgens hem ook zo komisch op het publiek.³⁰ Dat zou, ontwikkeld als het was, doorzien hebben hoe weinig het eigenlijk voorstelde. Tegenover de 'inhoudloos zingende, vooral op muzikaal entertainment [...] gerichte lyriek' van Juecht staat de 'zinrijkere, meer van tekst en inhoud levende poëzie' van de 'ic'.³¹ Willaert voegt daar aan toe dat Juecht een bepaalde bestaanswijze van het lied representeert: het gezongen en beluisterde lied. Daartegenover staat het gelezen en bestudeerde lied, dat in de allegorie gerepresenteerd wordt door Melancolie. Het is door bewust geschreven, betekenisrijke liederen dat de 'ic' in de gunst komt van Melancolie en uiteindelijk tot de burchtheer wordt toegelaten. Door zijn eerste lied brengt de 'ic' 'de vrolijke Jeugd en de wijze Melancholie bij elkaar'. Met andere woorden: de beide bestaanswijzen van het lied worden verenigd.

Ervan uitgaande dat in de eerste allegorie wordt gesproken over liefde in termen van lyriek, moet wat Reynaert en Willaert beweren over de liederen ook opgaan voor de liefde, namelijk dat daarin een onnadenkend, impulsief of vrolijk begin wordt gevolgd door een verstandig en behoedzaam vervolg. Daarmee correspondeert het onderscheid tussen het lagere, seksuele niveau beneden in de burcht en het hogere, geestelijke niveau erboven.

De performantie van het geheel wijst er overigens niet op dat de eerste fase of laag door auteur en publiek nu zoveel negatiever werd beoordeeld dan de tweede. Als gezegd zijn de wederwaardigheden van het liedminnend gezelschap een verbeelding van het innerlijk van een twijfelende (jonge) vrouw. De commotie rond het lied van Juecht is ludiek, maar er zal om méer zijn geglimlacht dan het onervaren meisje. Ook het gezelschap zelf wordt te kijk gezet. Men kan het met Reynaert eens zijn dat het ontwikkelde publiek van de allegorie begreep dat het lied van Juecht maar weinig voorstelde. Maar dan moet datzelfde publiek ook beseft hebben dat zijn pendant in de vertelling – de kring rond Melancolie – zichzelf lichtelijk ridiculiseert door dit níet te doen. Wordt de toehoorders niet een spiegel voorgehouden? Want hoezeer het gelezen en bestudeerde lied ook de overhand moge hebben (of krijgen) in het verhaal, het zoeken (of raden) naar een betekenis neemt, zeker waar het het lied van Juecht betreft, overdreven vormen aan. Laten we wel wezen: wat stelt al die hofmakenrij door de 'ic' met zijn zinrijke liederen nu helemaal voor, wanneer de beloning – de toegang tot de burcht, de liefde van de vrouw – binnen de kortste keren door eer- en trouweloosheid wordt verspeeld? Daar steekt het onbekommerde, speelse optreden van Juecht en Lust – *nota bene* eigenschappen van de vrouw – zeker niet ongunstig bij

²⁸ Reynaert 1999, 176; Willaert 2005; Brinkman 2002, 73.

²⁹ Reynaert 1999, 170.

³⁰ Reynaert 1999, 172.

³¹ Reynaert 1999, 173.

af. Het geeft volgens mij aan het door hen gerepresenteerde inhoudloze, gezongen en beluisterde lied veel meer glans dan vooral Reynaert bereid is toe te geven.

Besluit

Het publiek van de eerste allegorie had de bijzondere ervaring in deze tekst met een licht geridiculiseerde variant van zichzelf geconfronteerd te worden, met een gezelschap dat zich eveneens boog over liederen gewijd aan de liefde, een gezelschap dat beeld was van het innerlijk van een beminde en minnende vrouw. Deze vermakelijke ervaring werd in hoge mate gestimuleerd door de performantie van de tekst. In plaats van meteen door te (willen) stoten naar de betekenis, naar de wereld van de ideeën en mentaliteiten achter de tekst, is het goed bij de performantie langer stil te staan en zich in navolging van Van Mierlo door het schouwspel te laten imponeren. Niet alleen worden allegorieën in de eerste plaats op dit niveau gepercipieerd en genoten, de door literatuurhistorici zo gezochte betekenis wordt in aanzienlijke mate door de performantie van de tekst bepaald of gekleurd. Het zou de moeite lonen ook andere Middelnederlandse teksten (waaronder de overige allegorieën in het Gruuthuse-handschrift) op hun performantie te onderzoeken. Er ligt hier een terrein braak.

Summary

This article makes a case for the performative analysis of literary, non-dramatic texts from the Middle Ages. In such an analysis, the realization of a text (through reading or recitation) is studied from the perspective of theatrical performance. From this perspective, the text itself is considered to be a script of a performance, which provokes primary affects and reactions from its audience. The article demonstrates the usefulness of this perspective by reading the first allegory found in the Gruuthuse manuscript as performance. The article argues that precisely the text's allegorical nature points to the importance of attending to its performative aspects, since everything that the characters in an allegory see, hear and do (objects, sounds and actions) is potentially meaningful. Though the performative qualities of the first allegory were recognized by some literary historians, these qualities have never been adequately understood. Several interpretations, both old and new, are evaluated. The article concludes that the first allegory confronts its contemporary audience with a slightly ridiculed version of itself, i.e. with a social company that composes and enjoys love songs. At the same time, this company functions as a metaphor for a loving and beloved woman. Attention to the performative aspects greatly increase our understanding (or experience) of the text.

Rijksuniversiteit Groningen, Afdeling Nederlands
Postbus 716
NL-9700 AS Groningen.

Literatuur

- Brinkman, H. 2000 (a), "In graeu vindic al arebeit". Biografische contouren van de Gruuthuse-dichter Jan Moritoen', in: *Queeste* 9 (2002), 1-18.
- Brinkman, H. 2000 (b), 'Hoge daet - wise raden?' Naar aanleiding van: K. Lassche, *Die weghe der conste. Verkenningen in en rond de eerste allegorie van het Gruuthuse-handschrift (contextuele studie, editie en interpretatie)*. Ommen, 2002, in: *Queeste* 9 (2002), 72-77.
- Dis, L.M. van en B.H. Erné (ed.), *De spelen van Zinne vertoond op het Landjuweel te Gent van 12-23 juni 1539*. Deel I: Tekst. Groningen-Batavia, 1939.
- Erné, B.H., *Twee zestiende-eeuwse spelen van de hel*. Groningen etc., 1934.
- Erné, B.H., 'Een liefdesdroom', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 86 (1970), 81-94.
- Erné, B.H. en L.M. van Dis (ed.), *De Gentse spelen van 1539*. 2 dln. 's-Gravenhage, 1982.
- Fischer-Lichte, E., *Theater als Modell für eine performative Kultur - Zum performative turn in der europäischen Kultur*. Saarbrücken, 2000.
- Heeroma, K., 'De Borch van Vroudenrijc', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 84 (1968), 1-37.
- Heeroma, K., 'Raden naar een bedoeling: Jan Moritoens eerste allegorie', in: K. Heeroma, *Spelend met de spelgenoten. Een Middelnederlands leesavontuur*. Den Haag, 1969, 27-91.
- Heeroma, K., 'Jan Moritoen als navolger', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 87 (1971), 124-152.
- Lassche, K., *Die weghe der conste. Verkenningen in en rond de eerste allegorie van het Gruuthuse-handschrift (contextuele studie, editie en interpretatie)*. Ommen, 2002.
- Mierlo, J. van, *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*. II.
- Oostrom, F. van, 'Heeroma, "Gruuthuse" en de grenzen van het vak', in: F. van Oostrom, *Aanvaard dit werk. Over Middelnederlandse auteurs en hun publiek*. Amsterdam, 1992, 237-251.
- Reynaert, J., *Laet ons voort vrolyjk maken, zanc. Opstellen over de lyriek in het Gruuthuse-handschrift*. Gent, 1999.
- Weimann, R., 'Performanz als grenzüberschreitendes Spiel: interkulturelle Öffnung im Shakespeare-Theater', in: *Shakespeare Jahrbuch* 138 (2002), 23-41.
- Willaert, F., 'Klerikaliserend of verburgerlijkend. Enkele beschouwingen over het profiel van de Gruuthuse-dichter(s)'. Ongepubliceerd.
- Willaert, F., 'Melancholie doet mij zingen. Enkele aspecten van de poëtica van het Gruuthuse-liedboek', in: J. Oosterman (red.), *Stad van koopmanschap en vrede. Literatuur in Brugge op de grens van Middeleeuwen en Rederijkerstijd*. Leuven, 2005, 41-57. Antwerpse Studies over Nederlandse Literatuurgeschiedenis 12.