

# **‘Kritische kanttekeningen bij de inleiding tot Heeroma's editie van het Gruuthuse-liedboek’**

**W.P. Gerritsen**

## **bron**

W.P. Gerritsen, ‘Kritische kanttekeningen bij de inleiding tot Heeroma's editie van het Gruuthuse-liedboek.’ In: *De nieuwe taalgids* 62 (1969), p. 187-215.

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/gerr010krit01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/gerr010krit01_01/colofon.htm)

© 2003 dbnl / W.P. Gerritsen



# Kritische kanttekeningen bij de inleiding tot Heeroma's editie van het Gruuthuse-liedboek

## I Inleiding

De verschijning van Heeroma's *Liederen en gedichten uit het Gruuthuse-handschrift*, eerste deel<sup>1</sup>, is allerwegen begroet als een gebeurtenis. Daarvoor was reden genoeg. Het boek was een vorstelijk geschenk bij het tweede eeuwfeest van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde, in mei 1966. De voorzitter van die Maatschappij had een schier ongelofelijke prestatie geleverd: tot zijn historische treinreis van Leiden naar Groningen op 28 juni 1965 was hij 'geen betere kenner van de Gruuthuse-problemen dan iedere andere vakgenoot die zo'n beetje zijn vakliteratuur had bijgehouden' (p. 7), en nog geen jaar later legde hij de verbaasde neerlandici een editie van het liedboek voor, met een niet minder dan sensationele inleiding. Maar vooral daarom was de verschijning van dit boek een gebeurtenis, omdat hier ten langen leste recht werd gedaan aan een van de belangrijkste monumenten van de Middelnederlandse letterkunde. Althans wat het liedboek betrof, kon de oude, verguisde uitgave van Carton<sup>2</sup> worden vervangen door een moderne editie. Het broodnodige onderzoek van de liederen kon nu eindelijk beginnen.

Hoewel het liedboek een isoleerbaar gedeelte van de huidige codex vormt, heeft Heeroma terecht het gehele Gruuthuse-handschrift in zijn onderzoek betrokken. Op grond van zijn codicologische bevindingen en zijn conclusies omtrent het auteurschap van de gebeden en de gedichten, is hij tot een interpretatie van het liedboek gekomen die elke mediëvist ten diepste moet verbazen: geen collectie op zichzelf staande liederen, maar een samenhangend, autobiografisch *document humain*! Is er in de middeleeuwse litteraturen één *chansonnier* overgeleverd dat in dit opzicht met Heeroma's Gruuthuse-liedboek kan worden vergeleken?

De lezer van de inleiding ziet voor zijn ogen een grandioos bouwwerk oprijzen, van het soort dat men afgebeeld ziet op de miniaturen van de Vlaamse meesters. Aan

- 1 *Liederen en gedichten uit het Gruuthuse-handschrift*, uitgeg. d. K. Heeroma m.m.v. C.W.H. Lindenburg, Eerste deel, Leiden, 1966, *Leidse drukken en herdrukken uitgegeven vanwege de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden*, Grote reeks IV. In deze kanttekeningen wordt naar Heeroma's inleiding verwezen door middel van tussen haakjes geplaatste pagina-nummers.
- 2 *Oudvlaemsche liederen en andere gedichten der XIVe en XVe eeuwen*, [uitgeg. d. Ch. Carton], Gent, z.j. [1848], *Maetschappij der Vlaemsche bibliophilen*, 2e serie, no. 9, (afgekort: ed.-Carton). Doordat Carton de gedichten 3 en 4, aan weerszijden van de lacune na F. 68, als één gedicht beschouwde, is zijn nummering vanaf gedicht 5 telkens één lager dan die van Heeroma, aan welke laatste ik mij hier houd.

die miniaturen doet ook de belichting denken: het klare zonlicht dat lijnen en vlakken tot in hun kleinste details zichtbaar maakt en dat alle vensters en deuren binnendringt. Men ziet een werkplaats, een scriptorium, waar kopiïsten aan hun lessenaars staan te schrijven. Een vergaderzaal, de opkamer van een herberg, waar een gezelschap Brugse burgers, na afloop van gebedsoefening of litteraire voordracht, een vrolijk lied aanheft. Een studeervertrek waar een dichter neuriënd zit te schrijven, en van tijd tot tijd peinzend in de verte staart, in de richting van een nonnenklooster dat achter de bomen van een liefelijk landschap schuilgaat ... Schitterende reconstructie van een historische realiteit, of droombeeld, luchtkasteel? Dat is de vraag waar het in de volgende bladzijden om gaat.

Er zijn nu bijna drie jaren verlopen sinds Heeroma zijn bouwwerk heeft opgericht. Het heeft intussen enkele aanvallen te verduren gekregen. Overmaat heeft getracht met een stormloop een bres in de muren te slaan; Erné heeft een aantal zwakke plekken aangewezen; Lieftinck heeft, onder dekking van een ietwat ironisch spiegelgevecht aan de oppervlakte, tunnels gegraven die de fundamenteen ondermijnen<sup>1</sup>. Maar als men Heeroma's verdediging<sup>2</sup> gadeslaat, krijgt men de indruk dat in zijn ogen het bouwwerk nog ongeschonden en onverzakt overeind staat. Ik wil nu op mijn beurt trachten de hechtheid van de constructie door middel van een aantal steekproeven te toetsen. Het gaat er mij daarbij om, zo duidelijk mogelijk uiteen te zetten hoe de zaak er naar mijn mening op het ogenblik voorstaat - men verwachte dus geen spectaculaire vondsten, geen nieuwe theorie, maar slechts een geduldige (en naar ik vrees nogal breedvoerige) overweging van argumenten<sup>3</sup>. Twee opmerkingen vooraf, om misverstanden te voorkomen. Ik zal in het volgende dankbaar gebruik maken van het werk van voorgangers, in het bijzonder van de studies van De Vreese en Lieftinck, maar ook van de kritieken van Erné en Overmaat. En ten tweede: het gaat mij alleen om Heeroma's inleiding, p. 1-219 van zijn boek. Zijn teksteditie, p. 232-560, komt hier niet in het geding.

- 1 B. Overmaat, *Het Gruuthuse-handschrift*, in: *NTg* 60 (1967), p. 148-155, (afgek.: Overmaat in *NTg* 60 (1967)); B.H. Erné, [bespr. v.] *Liederen en gedichten uit het Gruuthuse-handschrift, ed.-K. Heeroma*, in: *LT* 239 (1967), p. 270-273, (afgek.: Erné in *LT* 239 (1967)); G.I. Lieftinck, *Avontuurlijke wetenschap*, in: *Ts* 83 (1967), p. 27-51, (afgek.: Lieftinck in *Ts* 83 (1967)). Ik vermeld terloops de besprekingen door C. Minis, in: *Rheinische Vierteljahrsbl tter* 31 (1966-1967), p. 454-460; door P. King, in: *The Modern Language Review* 63 (1968), p. 773-774; en door A.J.M. van Seggelen, in: * tudes germaniques* 23 (1968), p. 503-507.
- 2 In een *Naschrift* bij het artikel van Overmaat, in: *NTg* 60 (1967), p. 155-157, en in een reactie op Lieftinck, onder de titel *Defence of Adventure*, in: *Ts* 83 (1967), p. 161-186, (afgek.: Heeroma in *Ts* 83 (1967)). Ik heb geen rekening meer kunnen houden met twee sindsdien verschenen studies van Heeroma: *Raden naar een betekenis: Jan Moritoens eerste allegorie*, in: *Ts* 85 (1969), p. 1-31, en: *Wi willen van den kerels zinghen*, in: *Maatstaf* 16 (1969), p. 736-761.
- 3 Gedurende de cursus 1968-1969 is Heeroma's boek in het Instituut de Vooy's het onderwerp geweest van een werkcollege voor kandidaten. Aan de daarbij gevoerde discussies heb ik veel te danken.

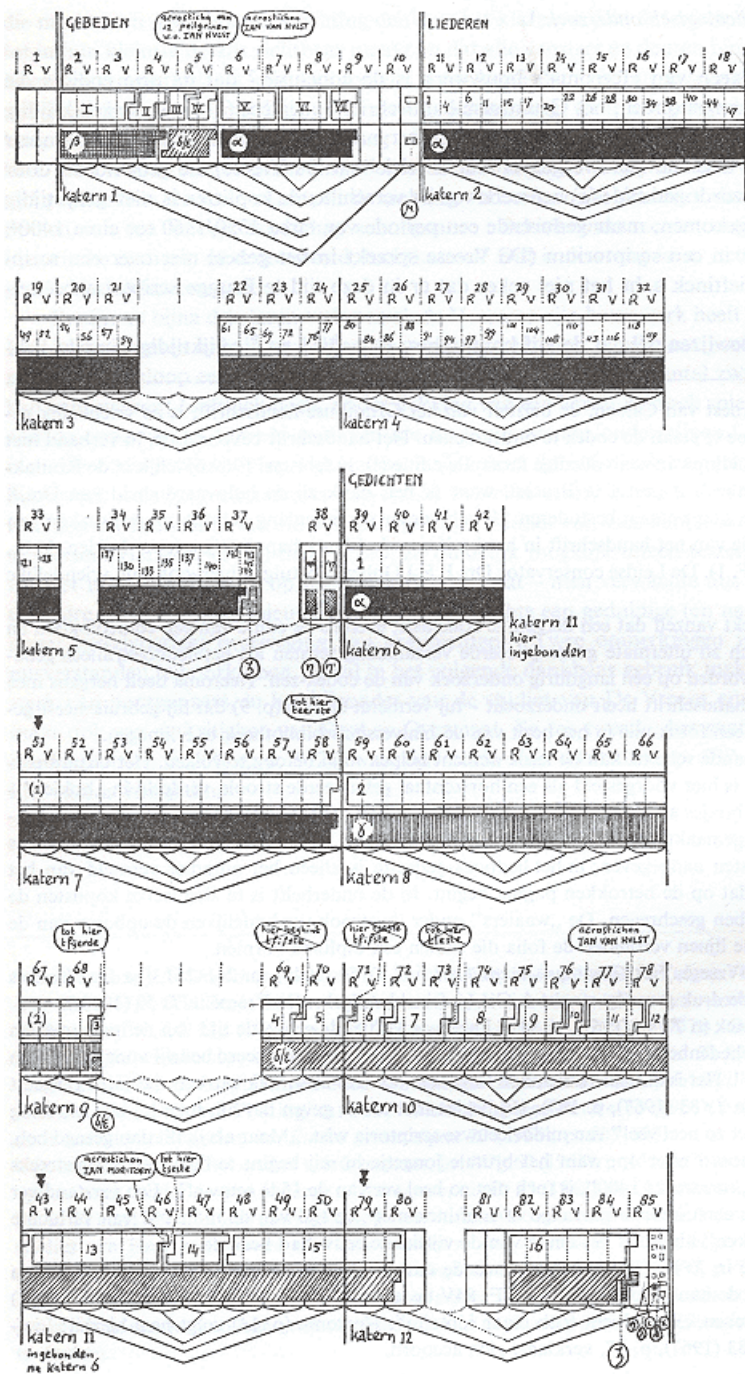
## II *Het codicologisch onderzoek*<sup>1</sup>

Een hoeksteen van Heeroma's bouwwerk is de conclusie<sup>2</sup> dat de drie codices die thans, samengebonden, het Gruuthuse-handschrift<sup>3</sup> vormen, (a) ongeveer gelijktijdig, omstreeks 1395, (b) in een scriptorium zijn vervaardigd. Die conclusie is revolutionair te noemen als men haar vergelijkt met de visie van De Vreese, die grotendeels door Liefinck wordt gedeeld: (a) het werk van de verschillende kopiïsten is niet gelijktijdig tot stand gekomen, maar gedurende een periode van circa 1350/1360 tot circa 1400<sup>4</sup>, en (b) niet in een scriptorium (De Vreese spreekt in het geheel niet over een scriptorium; Liefinck acht het niet zeker dat er in deze tijd te Brugge scriptoria bestonden<sup>5</sup>).

Wie bewijzen wil dat de vijf kopiïsten  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ,  $\delta/\varepsilon$ <sup>6</sup> en  $\zeta$  gelijktijdig gewerkt heb-

- 1 Baron Ernest van Caloen, de bezitter van het Gruuthuse-handschrift, is zo vriendelijk geweest mij toe te staan de codex te onderzoeken. Het handschrift bevond zich, in verband met de voorbereiding van een volledige facsimile-editie (!), in februari 1969 tijdelijk in de Koninklijke Bibliotheek Albert I te Brussel, waar ik het, dank zij de hulpvaardigheid van Drs. J. Deschamps, heb kunnen bestuderen. Ik heb verder maandenlang gebruik mogen maken van de fotokopie van het handschrift in het bezit van de Maatschappij (signatuur: Leiden, U.B., Facs. Lfk. F. 1). De Leidse conservator Drs. P.F.J. Obbema betuigt ik hiervoor mijn vriendelijke dank.
- 2 Het spreekt vanzelf dat een dergelijke conclusie, evenals de editie van een codicologisch en paleografisch zo uitermate gecompliceerde verzameling teksten als het liedboek, alleen gebaseerd kan worden op een langdurig onderzoek van de codex-zelf. Heeroma deelt nergens mee dat hij het handschrift heeft onderzocht - hij vermeldt slechts (p. 9) dat hij gebruik heeft gemaakt van een fotokopie in het bezit van de Universiteitsbibliotheek te Nijmegen.
- 3 Het bijgaande schema kan de lezer wellicht helpen mijn betoog te volgen. Het Gruuthuse-handschrift is hier voorgesteld als een horizontaal gehalveerde strook, verdeeld in 'hokjes' - elk tweetal hokjes stelt het recto en het verso van een folium voor. De fouten die bij het inbinden zijn gemaakt, zijn in het schema 'hersteld'. In de bovenhelft van de strook is de plaats van de teksten aangegeven; in het liedboek-gedeelte is alleen het nummer vermeld van het eerste lied dat op de betrokken pagina begint. In de onderhelft is te zien welke kopiïsten de teksten hebben geschreven. De 'waaiers' onder de strook verduidelijken de opbouw van de katernen: de lijnen verbinden de folia die samen een diploma vormen.
- 4 Cf. W. de Vreese, *Het Gruuthuse-handschrift*, in: *Ts* 59 (1940), p. 241-261, [na De Vreese's dood voor de druk gereedgemaakt d. G.I. Liefinck], (afgek.: De Vreese in *Ts* 59 (1940)).
- 5) Cf. Liefinck in *Ts* 83 (1967), p. 31: 'Pas in de vijftiende eeuw, de tijd van de industrie van verluchte gebedenboeken, kan men weer spreken van een georganiseerd bedrijf voor het maken van boeken'. Het is curieus te zien hoe Heeroma op deze uitspraak van een specialist reageert (Heeroma in *Ts* 83 (1967), p. 168). Hij begint met toe te geven dat hij, toen hij zijn inleiding schreef, 'niet zo heel veel' van middeleeuwse scriptoria wist. 'Maar als ik dit dan gezegd heb, hef ik het hoofd weer op, want het brutale jongetje in mij begint te fluisteren: "omstreeks 1395", c.q. "omstreeks 1400", is toch niet zo heel ver van de 15de eeuw af'. Een verstandiger jongetje zou eerst hebben gevraagd of Liefinck met 'de tijd van de industrie van verluchte getijdenboeken' niet juist het einde van de vijftiende eeuw had bedoeld.
- 6 De Vreese in *Ts* 59 (1940), p. 251, meende dat de hand  $\delta$  die op F. 4V-F. 5V de gebeden III en IV, en de hand  $\varepsilon$  die op F. 68V-F. 84V de gedichten 3 t/m 16 (het laatste grotendeels) heeft geschreven, 'er wellicht toch maar één zijn'. Heeroma (p. 14) volgt hem hierbij; Liefinck in *Ts* 83 (1967), p. 37, verklaart zich accoord.

ben,



moet eerst op paleografische gronden aantonen dat zij gelijktijdig gewerkt *kunnen* hebben. Het is interessant te zien hoe Heeroma deze bewijsvoering opzet. Hij begint met te poneren dat de drie delen waaruit het Gruuthuse-handschrift thans bestaat (het gebedenboek, het liedboek en het gedichtenboek), ‘in een en hetzelfde scriptorium’ zijn geschreven (p. 10). Zijn argument hiervoor is, dat zowel in het eerste als in het tweede en derde deel werk van de kopiïst  $\alpha$  voorkomt, zowel in het eerste als in het derde deel werk van  $\delta/\varepsilon$ , en zowel in het tweede als in het derde deel werk van  $\zeta$ . Heeft dit argument bewijskracht? Naar het mij voorkomt slechts dan, als vaststaat dat deze kopiïsten gelijktijdig hebben gewerkt. Is dit niet het geval, dan kan men te doen hebben met jongere toevoegingen aan een oude, driedelige ‘kern’.

Vervolgens lezen wij dat De Vreese de vijf handen alleen schrifthistorisch karakteriseerde, maar ze niet ‘in “scriptorisch” verband’ plaatste. ‘De scriptoria’, aldus Heeroma, ‘hadden in zijn tijd in het algemeen nog niet zozeer de aandacht van de onderzoekers. De Vreese schiet daardoor weliswaar tekort als codicologisch interpretator, maar zijn karakteristieken op zichzelf behouden niettemin, omdat hij nu eenmaal een voortreffelijk kenner van de geschiedenis van het schrift was, hun volle waarde’ (p. 15). Heeroma gebruikt nu de gegevens van De Vreese op de volgende wijze. De Vreese, zo zegt hij, stelde het werk van  $\alpha$  en  $\beta$  ‘dichter bij het midden dan bij het einde van de 14de eeuw’;  $\gamma$  vertoont ‘duidelijk de kenmerken van het schrift in de tweede helft der 14de eeuw’<sup>1</sup>.  $\delta/\varepsilon$  en  $\zeta$  zijn jonger. Een van de door  $\delta/\varepsilon$  geschreven stukken, gedicht 14, wordt op grond van een buitentextuele aanwijzing omstreeks 1392<sup>2</sup> gedateerd. Ook  $\zeta$  plaatste De Vreese in het laatste decennium van de veertiende eeuw. ‘Zien wij’ - ik volg nog steeds Heeroma - ‘anders dan De Vreese, al deze 5 handen als toebehorende aan schrijvers van hetzelfde Brugse scriptorium die in dezelfde tijd - het laatste decennium van de 14de eeuw - aan drie verwante opdrachten van eenzelfde opdrachtgever samenwerkten, dan kunnen wij het stijlverschil in hun schrift herleiden tot een verschil in leeftijd: de schrijvers met de handen  $\alpha$ ,  $\beta$  en  $\gamma$  zullen een generatie ouder zijn geweest dan de schrijvers met de handen  $\delta/\varepsilon$  en  $\zeta$ ’ (p. 16). Het ei van Columbus! Maar is het wel zo simpel? Ten eerste heeft Heeroma nog niet bewezen dat de vijf kopiïsten in scriptoriumverband hebben gewerkt. Ten tweede heeft iemand die De Vreese zulk een minzaam compliment maakt, toch ten minste de plicht hem eerst goed te lezen. De Vreese voegde namelijk aan zijn karakteristiek van  $\alpha$  toe, dat het werk van deze hand kenmerken vertoont die omstreeks 1350 maar heel weinig meer voorkomen<sup>3</sup>. Dat kan niets anders betekenen dan dat de kopiïstengeneratie wier schrift deze kenmerken bezat, omstreeks het midden van de eeuw aan het uitsterven was. En dit betekent weer dat De Vreese meende dat  $\alpha$

1 Cf. De Vreese in *Ts* 59 (1940), p. 250-252. De tussen aanhalingstekens geplaatste zinsneden zijn afkomstig uit het artikel van De Vreese, geciteerd door Heeroma (p. 15).

2 Dat wil zeggen: in of ná, hoogstwaarschijnlijk niet vóór, 1392. Gedicht 14 zou geschreven zijn ter gelegenheid van de verheffing van Jan van Gruuthuse tot Koning van den Witten Bere op 11 maart van dat jaar. De datering van dit gedicht verdient overigens een hernieuwd onderzoek!

3 Cf. De Vreese in *Ts* 59 (1940), p. 250; cf. Lieftinck in *Ts* 83 (1967), p. 32. In zijn reactie gaat Heeroma in *Ts* 83 (1967), p. 171, mijns inziens aan de kern van Lieftincks bezwaar voorbij.

niet omstreeks 1392 gelijktijdig met  $\delta/\varepsilon$  geschreven kon hebben<sup>1</sup>. En dat het daarom niet bij hem is opgekomen aan een scriptorium te denken.

Nu lijkt het mij niet uitgesloten dat wat De Vreese kenmerken van de periode vóór of omstreeks 1350 noemt, op grond van een hernieuwd onderzoek geen kenmerken zouden blijken te zijn. Onze mogelijkheden tot datering op grond van schriftkenmerken berusten immers - in afwachting van Lieftincks *Manuscripts datés* van Nederlandse herkomst<sup>2</sup> - voornamelijk op 'expertise-kennis'. Bewijzen kunnen wij nog bijna niets. Doch als Heeroma, in dit specifieke geval, het werk van  $\alpha$  in het laatste decennium van de veertiende eeuw wil plaatsen, dan had hij door middel van vergelijking met gedateerde handschriften moeten laten zien dat men de eigenaardigheden die volgens De Vreese na 1350 maar heel weinig meer voorkomen, omstreeks 1392 wel degelijk nog aantreft.

Zou Heeroma echter op codicologische gronden kunnen aantonen dat het Gruuthuse-handschrift het product van een scriptorium is, dus van een aantal samenwerkende kopiïsten, dan waren de paleografen vermoedelijk gaarne bereid, hun uitspraak omtrent de datering van de handen te herroepen. Het is dus zaak, zijn betoog inzake de wordingsgeschiedenis van de codex na te rekenen. Ik geloof hem geen onrecht te doen als ik mij hier beperk tot een deel van het handschrift. Ik kies daarvoor het eerste katern.

Toen het scriptorium, aldus Heeroma, de opdracht had ontvangen, verdeelde  $\alpha$ , de chef van het bedrijf, de werkzaamheden. Hijzelf begon met het gedichtenboek. Wetend dat het eerste gedicht tot het einde van een katern zou lopen, zette hij  $\gamma$  in een nieuwe katern aan het werk om het tweede gedicht af te schrijven. De derde 'oude' kopiïst,  $\beta$ , begon te werken aan het eerste stuk van de codex, het gebedenboek. Hij nam daarvoor 'anderhalve quatern' (dus: een quaternio en een binio<sup>3</sup>), en kopieerde daarin gebed I. Maar 'misschien was hij al wel een beetje erg oud en daardoor niet meer zo heel nauwkeurig' (p. 19). Toen hij gebed II had ingeschreven, vond hij het welletjes, 'of vond, waarschijnlijker, de leider van het scriptorium het, in verband met de bekende onnauwkeurigheid van de oude heer, maar beter, dat deze ermee ophield: hij had immers de eer gekregen die hem op grond van zijn ervaring toekwam, hij had een codex mogen opzetten, nu moest hij verder geen brokken maken' (p. 19). Er werd een corrector aan het werk gezet om  $\beta$ 's fouten te verbeteren. Het gebeden-

- 1 Zie ook Lieftinck in *Ts* 83 (1967), p. 32, die De Vreese's datering van het werk van  $\alpha$  aanvaardt. Zie ook aldaar p. 39! Lieftinck veronderstelt dat  $\delta/\varepsilon$  met tussenpozen (van ca. 1350/1360 tot na 1392) teksten in de codex zou hebben bijgeschreven.
- 2 G.I. Lieftinck, *Manuscripts datés conservés dans les Pays-Bas, Catalogue paléographique des manuscrits en écriture latine portant des indications de date*. Tome premier: *Les manuscrits d'origine étrangère (816-c. 1550)*, Amsterdam, 1962, 2 dln. (dl. I: *Textes*; dl. II: *Planches*). In een volgend deel zullen worden behandeld: de gedateerde handschriften die na de 13de eeuw, binnen de huidige landsgrenzen zijn vervaardigd, voor zover zij zich thans in Nederlands bezit bevinden.
- 3 Heeroma bezigt de (thans in onbruik geraakte) terminologie van De Vreese. Met *quaternio* wordt bedoeld: een katern bestaande uit vier inééngevouwen dubbelbladen (diplomata); een *binio* bestaat uit twee inééngevouwen diplomata. Cf. P.J.H. Vermeeren en W. Gs Hellinga, *Katernen en bladen, Codicologie en filologie VIII*, in *SpL* 6 (1962-1963), p. 210-215.

boek moet toen, volgens Heeroma, ‘een poosje’ (p. 19) zijn blijven liggen, voordat het werk van  $\beta$  werd voortgezet door  $\delta/\varepsilon$ . Deze was daarmee juist begonnen toen  $\alpha$  het eerste gedicht voltooid had en in zijn legger twee teksten aantrof die naar zijn mening niet in het gedichtenboek, maar in het gebedenboek thuishoorden. De chef besloot deze teksten persoonlijk in het gebedenboek te gaan bijschrijven. Maar voordat  $\alpha$  de ‘jonge’ kopiïst  $\delta/\varepsilon$  overplaatste naar het gedichtenboek, zal deze ‘met de bescheidenheid die bij zijn leeftijd paste’ (p. 27) hebben opgemerkt dat op het vierde gebed, dat hij,  $\delta/\varepsilon$ , juist geschreven had, het vijfde behoorde te volgen: gebed V is immers, evenals gebed IV, van Jan van Hulst. De chef legde deze opmerking van zijn ondergeschikte naast zich neer en besloot (‘Hij was tenslotte de chef!’ (p. 27)), dat wat thans het vijfde gebed is, de codex moest openen. Hij legde een binio aan, begon daarin het huidige vijfde gebed, verlucht met een fraaie initiaal, in te schrijven, en liet daarop de twee teksten volgen die hem hadden doen besluiten zijn werk aan het gedichtenboek te staken. Een andere kopiïst moest dan maar doorgaan op de plaats waar  $\delta/\varepsilon$  gebleven was. Maar: ‘Door een samenloop van omstandigheden is het allemaal een beetje anders gelopen dan  $\alpha$  het zich had voorgesteld’ (p. 27). Er is geen andere kopiïst gekomen om het werk van  $\delta/\varepsilon$  aan het gebedenboek voort te zetten. De door  $\alpha$  grotendeels volgeschreven binio werd later toch na F. 5 ingevoegd, en de onbeschreven gebleven bladen werden verwijderd.

Bij het lezen van dit betoog kan ik de verbaasde vraag niet onderdrukken: hoe weet Heeroma dit alles? Hoe weet hij, bijvoorbeeld, dat  $\beta$  onnauwkeurig was? Heeft hij de correcties in het werk van  $\beta$  onderzocht en daarbij vastgesteld, dat door deze correcties slordigheidsfouten worden verbeterd, en niet de ‘fouten’ van een kopiïst die moest werken met een slechte tekst in zijn legger<sup>1</sup>? Hoe weet hij, dat  $\alpha$  met het gedichtenboek begon, en niet met het liedboek? Hoe weet hij dat  $\alpha$  een autoritair, maar uiterst wankelmoedig man was, die eerst  $\beta$  een codex liet opzetten, vervolgens besloot hem te vervangen door  $\delta/\varepsilon$ , maar kort daarop  $\delta/\varepsilon$  weer overplaatste; een man die aan het gebedenboek ging werken om er twee bepaalde teksten in bij te schrijven, maar toen eerst een andere tekst ging kopiëren, aangezien deze op het door  $\delta/\varepsilon$  geschreven vierde gebed diende te volgen, om dan weer te besluiten dat deze tekst de codex moest openen? Het zal wel voor iedereen duidelijk zijn, dat als het Gruuthuse-handschrift op deze wijze in een scriptorium is vervaardigd, het in dat scriptorium een organisatorische janboel moet zijn geweest. Het spijt mij te moeten constateren dat Heeroma ons de argumenten, op grond waarvan hij heeft besloten dat het zó en niet anders gegaan moet zijn, schuldig blijft<sup>2</sup>.

Dat is een hard oordeel, en ik besef ten volle dat ik met het uitspreken ervan de verplichting op mij laad, zelf met een overtuigender interpretatie te komen. Ik begin daartoe met het noteren van een aantal waarnemingen.

- 1 Op grond van een voorlopige vergelijking van gebed I uit ‘Gruuthuse’ (ed.-Carton, p. 1-15) met de redactie van dit gebed in de *Dietsce rime* is mijn indruk dat dit laatste waarschijnlijker moet worden geacht. Cf. *Dietsce rime, Geestelijke gedichten uit de XIIIe, XIVe en XVe eeuw*, naar een hs. van het einde der XVe eeuw uitgeg. [...] d. K. de Gheldere, Brugge, 1896, p. 58-69.
- 2 Dat is ook het oordeel van Overmaat in *NTg* 60 (1967), p. 153-154.



1. De opbouw van het eerste katern<sup>1</sup> is onregelmatig: het is een sexternio waaruit, vóór het laatste folium, drie bladen zijn weggesneden. Sexternionen komen in het Gruuthuse-handschrift verder niet voor.
2. Het aantal beschreven bladzijden bedraagt 15, een aantal dat zou passen in een quaternio (16 bladzijden) - de meest voorkomende bindeenheid in het handschrift.
3. De folia 9V en 10R en V zijn oorspronkelijk onbeschreven gebleven. F.9V is zeer vuil; F. 10V is wat minder vuil. Dit wijst erop dat beide folia, F. 9V misschien langer dan F. 10V, dienst hebben gedaan als schutblad<sup>2</sup>.
4. Alle bladen zijn over de gehele breedte gelinieerd voor 50 à 51 regels<sup>3</sup>.
5. In de quaternio (F. 2 t/m F. 5 en F. 10) zijn twee kolommen op de volgende wijze afgelijnd: aan de linkerkant van elke kolom zijn twee lijnen getrokken die de plaats voor de eerste letters van de verzen aangeven; de rechterkant van de kolom wordt met een enkele lijn afgebakend. De aflijning in de binio (F. 6 t/m F. 9) wijkt hiervan af. Aan de linkerkant van de kolom vindt men daar niet twee, maar drie lijnen: de eerste twee vormen het kolommetje voor de kapitalen; de tweede en de derde lijn begrenzen de open ruimte tussen de eerste en de volgende letters van elk vers. Aan de rechterkant van de kolommen is ook hier slechts één lijn getrokken.
6. De afstand tussen de meest rechtse lijn van kolom a en de meest linkse lijn van kolom b is op F. 2 t/m F. 5 en op F. 10 gemiddeld 15 mm; diezelfde afstand bedraagt op F. 6 t/m F. 9 gemiddeld 22 mm. Het gevolg van deze afwijkende mise-en-page is, dat in de binio de buitenmarges door de drastische besnoeiing van het handschrift soms vrijwel geheel zijn weggesneden, hetgeen op F. 6R, F. 6V en op F. 7R tekstverlies veroorzaakt heeft.
7. Kopiist  $\beta$  begint op een nieuw blad (F. 2R);  $\delta/\epsilon$  begint zijn werk, na 17 regels open te hebben gelaten, onderaan een door  $\beta$  voor iets meer dan de helft volgeschreven kolom (F. 4V, a). Kopiist  $\alpha$  begint op een nieuw blad.
8. In het door  $\beta$  geschreven gedeelte (F. 2R-F. 4V, a) hebben oorspronkelijk twee initialen gestaan (op F. 2R en op F. 3V). Deze initialen zijn later uitgewist; op F. 2R is over de rasuur heen een grove, onversierde initiaal M aangebracht; op F. 3V is de uitgewiste initiaal niet vervangen. In het werk van  $\delta/\epsilon$  kwam één initiaal voor, een eenvoudige J op F. 4V, die eveneens is uitgewist. Het door  $\alpha$  geschreven gedeelte is daarentegen verlucht met twee fraaie gouden initialen in een omlijsting met ranken (F. 6R en F. 7V; de laatste geschonden door de afsnijding van de codex). Initialen van hetzelfde type, en zonder twijfel van dezelfde hand, vindt men aan het begin van het liedboek (F. 11R) en aan het begin van het gedichtenboek (F. 39R) - op beide plaatsen in werk van  $\alpha$ !
9. De kopiïsten  $\alpha$  en  $\beta$  laten geen regel wit tussen de strofen. In de door  $\beta$  geschreven gebeden I en II, en in de door  $\alpha$  geschreven gebeden VI en VII worden de strofen gescheiden door rubrieken, opschriften in rode inkt, die een

1 Het eerste katern beslaat de folia 2 t/m 10; F. 1 is een 'los', thans ingeplakt blad.

2 Zie over deze folia: De Vreese in *Ts* 59 (1940), p. 253, noot; Heeroma (p. 10) en Lieftinck in *Ts* 83 (1967), p. 50 (Lieftinck vergist zich daar overigens: het later toegevoegde gedichtje staat op F. 10V, zoals De Vreese meedeelt; het betrokken folium is in de Leidse fotokopie verkeerd genummerd).

3 Cf. De Vreese in *Ts* 59 (1940), p. 249 en Lieftinck in *Ts* 83 (1967), p. 33.

citaat uit een Latijns gebed bevatten. In gebed V, geschreven door  $\alpha$ , volgen de strofen zonder rubriek of tekstwit op elkaar. Kopiist  $\delta/\varepsilon$  laat daarentegen in zijn werk tussen de strofen overal een regel wit.

10. In het werk van de drie kopiïsten wordt het begin van de strofen gemarkeerd met lombarden (kleine initiaaltjes). Deze lombarden zijn op F. 2R afwisselend blauw en rood; in de rest van het door  $\beta$  geschreven gedeelte zijn ze alle blauw. In het werk van  $\delta/\varepsilon$  zijn de

lombarden afwisselend blauw en rood, evenals in dat van  $\alpha$ . Op het eerste gezicht lijken deze lombarden van dezelfde hand, ook doordat er nauwelijks kleurverschil valt te constateren. Maar bij een zeer nauwkeurig onderzoek treden er allerlei kleine verschillen aan het licht die mij toch hebben doen besluiten dat de lombarden vermoedelijk niet door dezelfde rubricator zijn aangebracht<sup>1</sup>.

11. De kapitalen aan het versbegin zijn in het werk van  $\beta$  en in dat van  $\alpha$  voorzien van een streepje rubrum (rode inkt); deze rubricatie ontbreekt in het door  $\delta/\varepsilon$  geschreven gedeelte.
12. In het werk van  $\beta$  (wiens inkt thans tot een lichtbruine kleur is verbleekt) is, toen de tekst al gerubriceerd was, een corrector aan het werk geweest, die zijn zeer talrijke verbeteringen met diepzwarte inkt en in het algemeen op rasuur aanbracht. Ook in het door  $\alpha$  geschreven gedeelte vindt men enkele correcties, maar deze zien er volkomen anders uit. Zij hebben dezelfde bruine kleur als de oorspronkelijke tekst, en kunnen voor een deel aan  $\alpha$ -zelf worden toegeschreven. Enkele ervan verraden echter een andere hand (niet die van de corrector van het werk van  $\beta$ ). In het werk van  $\delta/\varepsilon$  heb ik slechts twee duidelijke 'correcties-achteraf' aangetroffen, beide waarschijnlijk door de kopiist zelf aangebracht<sup>2</sup>.

Wat bij de overweging van deze waarnemingen in het oog springt, zijn de grote verschillen tussen het werk van de drie kopiïsten. Daartegenover staat echter dat zij geschreven hebben op perkament dat op dezelfde wijze was gelinieerd. Dat is een belangrijk gegeven, en het verbaast mij dat Heeroma het niet als argument heeft aangevoerd<sup>3</sup>, terwijl het toch voor zijn hypothese lijkt te pleiten. Als immers vooraf ongeveer vaststaat welke teksten in een codex zullen worden opgenomen, zou het voor de hand kunnen liggen, dat de benodigde hoeveelheid perkament van te voren op uniforme wijze wordt gelinieerd. Maar als men in het Gruuthuse-handschrift jongere toevoegingen onderscheidt, aanvullingen op werk dat al geruime tijd eerder voltooid was, dan behoeft het verklaring dat de later werkende kopiïsten konden beschikken over perkament dat op dezelfde wijze was gelinieerd als dat waarop de vroegere kopiïsten hadden geschreven. Heeft men dan, terwille van de gelijkvormigheid, het liniëringsprocédé van de oude gedeelten geïmiteerd? Uitgesloten, zegt Lieftinck: de liniëring over de gehele breedte van de pagina is 'uiterst primitief en te enen male verwerpelĳk'<sup>4</sup> - zoiets maakt men niet na. Wat dan? De Vreese en Lieftinck zijn van mening dat men een (meerdelige) codex heeft willen aanleggen, die de mogelijkheid bood er later teksten in bij te schrijven<sup>5</sup>. Met andere woorden: dat men sommige katernen met opzet niet geheel met tekst heeft gevuld, en dat men een aantal gelinieerde onbeschreven katernen bewaard heeft bij de

1 Lieftinck in *Ts* 83 (1967), p. 34, is tot dezelfde conclusie gekomen; De Vreese in *Ts* 59 (1940), p. 253, meende dat de lombarden alle van één hand waren.

2 Op F. 5R, b, r. 30 (hier is de  $\alpha$  van *late* boven de rasuur aangebracht, niet erop, zoals in het door  $\beta$  geschreven gedeelte), en op F. 5V, b, r. 6.

3 In zijn reactie op Lieftincks bespreking van zijn boek deelt Heeroma mee, dat deze bijzonderheid hem, 'eerstejaarsstudent in de hogeschool der codicologie', niet was opgevallen (Heeroma in *Ts* 83 (1967), p. 167)!

4 Lieftinck in *Ts* 83 (1967), p. 33-34.

5 De Vreese in *Ts* 59 (1940), p. 251; Lieftinck in *Ts* 83 (1967), p. 36.

beschreven katernen (of fascikels), welke laatste waarschijnlijk pas veel later door een binder tot een codex zijn verenigd.

Als men deze mogelijkheid aanvaardt, laten de bovenstaande observaties mijns

inziens de volgende interpretatie toe. Op grond van een reeks codicologische aanwijzingen valt de huidige sexternio uiteen in twee delen: een quaternio waaruit drie bladen zijn weggesneden (IV - 3) en een binio (II)<sup>1</sup>. Het is zeer waarschijnlijk dat de binio, F. 6 t/m F. 9, oorspronkelijk bedoeld was om een codex, of een deel daarvan, te openen: zij bevat werk van  $\alpha$ , die ook in het liedboek en in het gedichtenboek begint, en F. 6R is verlucht met een fraaie initiaal van hetzelfde type als die op F. 11R en op F. 39R. Niets pleit voor de visie dat de quaternio oorspronkelijk de codex geopend zou hebben: waarom zouden de initialen dan zijn uitgewist; waarom zou  $\alpha$  zijn collega  $\delta/\varepsilon$  dan niet hebben afgelost op de thans weggesneden bladen?

Denkt men de binio vóór de quaternio, dan laten de codicologische discrepanties tussen het werk van de drie kopiïsten zich gemakkelijk verklaren. Kopiïst  $\alpha$  legde een codex aan, of een afdeling van een codex, en schreef daartoe drie teksten in een binio (ook bij het gedichtenboek begon hij met een binio). Aan dit begin werd een quaternio toegevoegd, waarin  $\beta$  volgens zijn eigen, van die van  $\alpha$  afwijkende schrijfgewoonten, een tweetal teksten had geschreven. Dat het van meet af aan de bedoeling van  $\beta$  zou zijn geweest, dat 'zijn' quaternio op de binio van  $\alpha$  zou volgen, lijkt mij minder waarschijnlijk. Ik interpreteer, met Lieftinck<sup>2</sup>, het uitwissen van de initialen als het begin van een poging het werk van  $\beta$  uiterlijk in overeenstemming te brengen met dat van  $\alpha$ . De quaternio was met de door  $\beta$  afgeschreven teksten bij lange na niet gevuld. Later heeft  $\delta/\varepsilon$ , wiens schrijfgewoonten noch op die van  $\beta$ , noch op die van  $\alpha$  waren afgestemd, nog een tweetal teksten toegevoegd, waardoor de quaternio voor de helft gevuld was. De twee katernen werden los bewaard. Misschien legde men de quaternio bovenop om de gouden initiaal op de eerste pagina van de binio te beschermen. Het gevolg daarvan was, dat de laatste bladzijde van de binio, F. 9V, vuil werd. Nog weer later, toen het vaststond dat er geen teksten meer in de halflege quaternio zouden worden bijgeschreven, heeft men besloten de blanco bladen weg te snijden. Om het verband van de aldus gemutileerde quaternio niet verloren te laten gaan, is F. 10 niet weggesneden, en om de drie kimmetjes<sup>3</sup> ook aan de binnenzijde steun te geven, werd de binio binnen de quaternio gebonden<sup>4</sup>.

De hypothese van De Vreese en Lieftinck, dat er bij het aanleggen van het Gruuthuse-handschrift rekening is gehouden met later toe te voegen teksten, vindt in de hierboven voorgestelde interpretatie een bevestiging. Maar ook als men die hypothese niet zou willen aanvaarden, als men bijvoorbeeld zou aannemen dat de drie weggesneden folia met tekst beschreven zijn geweest, dan nóg staat het mijns

1 IV-3 betekent een quaternio (4 diplomata) waaruit 3 folia zijn weggesneden; II is de aanduiding voor een binio. Zie voor de zg. katernenformule de op p. 192, n. 3, geciteerde publicatie.

2 Cf. Lieftinck in *Ts* 83 (1967), p. 35.

3 'Kim' of 'talon' is de codicologische vakterm voor het reepje perkament dat bij het wegsnijden van een folium wordt overgelaten. Zou men het blad in de vouw wegsnijden, dan zou de andere helft van het diploma losraken.

4 Men zou de verklaring ook elders kunnen zoeken. In de ondermarge van F. 2R is, later, het wapen van Lodewijk van Gruuthuse aangebracht, omhangen met de keten van het Gulden Vlies. Zijn verkiezing tot vliesridder dateert van 1461. Het is mogelijk (maar door de besnoei-ing van de codex niet meer te constateren), dat er op F. 6R geen plaats was voor dit wapen.

inziens vast dat  $\beta$ ,  $\delta/\varepsilon$  en  $\alpha$  *niet* in scriptoriumverband hebben samengewerkt. Het lijkt mij

onmogelijk dat kopiïsten in één atelier bij hun werk aan één codex zó weinig rekening met elkaar zouden hebben gehouden.

Ik kan, samenvattend, tot geen andere slotsom komen dan dat Heeroma's codicologische argumentatie geen steek houdt. Dat de kopiïsten gelijktijdig, ca. 1395, gewerkt zouden hebben, is door hem niet bewezen, en lijkt bij de huidige stand van onze paleografische kennis onwaarschijnlijk. Dat zij *in samenwerking* het Gruuthuse-handschrift zouden hebben vervaardigd, is vrijwel uitgesloten. Een van de hoekstenen van Heeroma's bouwwerk is dus van ondeugdelijk materiaal vervaardigd.

### III De 'krabbels' bij de gedichten

Geen hoeksteen van zijn bouwwerk, maar toch een draagbalk die veel te houden heeft, is Heeroma's interpretatie van de nummering die in een cursieve hand onder, en in sommige gevallen ook boven, zes van de zestien gedichten is aangebracht. Onder het eerste gedicht staat: *tot hier teerste* (F. 58V). Onder het tweede leest men: *tot hier tfijerde* (F. 68V). Boven het vijfde gedicht stond waarschijnlijk: *hier beghint tfijste* (F. 69V)<sup>1</sup>; dit is doorgehaald. Boven het zesde gedicht is eerst geschreven: *hier tseste* (F. 71R); deze woorden zijn doorgehaald en vervangen door: *hier beghint tfijste*, terwijl men onder dit gedicht nogmaals leest: *tot hier tfijste* (F. 72R). Onder het zevende gedicht is een notitie doorgehaald die Heeroma interpreteert als *tot hier tseste* (F. 73V). Tenslotte heeft de nummerende scribent op F. 46V, onder het dertiende gedicht - het gedicht met het acrostichon IAN MORITOEN - aangetekend: *tot hier tseste ende niet verder*, en daaronder nog eens: *niet verder dan hier*.

Volgen wij nu eerst Heeroma bij zijn interpretatie van deze notities. Hij ziet er 'zoekende en herkende aantekeningen' (p. 17) in. De man die ze neerschreef, 'plaatste', - ik citeer - 'al zoekende en herkende, een aantal gedichten in een bepaald verband, in een bepaalde volgorde, die niet het verband en de volgorde van de codex waren. Hij moet dit verband en deze volgorde gekend hebben uit een andere codex, die hij bij net doorbladeren van ons derde deel misschien wel voor zich had liggen. Hij was aan het vergelijken en had blijkbaar een zeker belang bij deze vergelijking. Wie kan in 't algemeen bij gedichten meer belang hebben dan de dichter zelf die ze geschreven heeft?' (p. 17). - De verbinding is gelegd: de notities zijn geschreven door de dichter, die het Gruuthuse-handschrift vergeleek met zijn persoonlijke verzamelcodex. En die dichter heette, getuige het acrostichon in gedicht 13, Jan Moritoen!

Wat moeten wij hiervan denken? Ik begin met het stellen van een paar argeloze vragen. Ligt het eigenlijk wel voor de hand dat een dichter die, vergelijkend met zijn autograaf, vaststelt op welke plaats zijn gedichten in een verzamelcodex terecht zijn gekomen, boven een van de gedichten *hier beghint tfijste* schrijft en dit vervolgens weer doorhaalt? Heeft hij het betrokken gedicht dan aanvankelijk ten onrechte voor

1 Lieftinck in *Ts* 83 (1967), p. 44, gelooft dat de scribent eerst *tsevenste* schreef, 'waar hij *seste* van wilde maken, voordat hij het hele zinnetje doorhaalde'. Ik kan het op dit punt niet met hem eens zijn: in het handschrift is hier geen spoor van een 'verbetering' te zien. Ook De Vreese heeft, blijkens zijn collatie-exemplaar van de ed.-Carton, *tfijste* gelezen, naar Heeroma (p. 17) meedeelt.

zijn eigen werk aangezien? En is het eigenlijk wel waarschijnlijk dat een dichter die met dit doel het Gruuthuse-handschrift doorloopt, *onder*, in plaats van *boven*, enkele ge-



dichten een aantekening plaatst? Hij hoefde het gedicht toch niet tot het einde toe door te lezen om te weten dat het van hem was? En als Heeroma vraagt wie er ‘in ’t algemeen’ meer belang bij gedichten kan hebben dan de dichter zelf, moet men daar dan niet de wedervraag tegenoverstellen of deze vraag wel goed gesteld is? Het gaat er toch niet om wie er *in het algemeen* meer belang bij gedichten heeft; het gaat er toch om wie er *in dit specifieke geval* belang bij gehad heeft, bij *deze* gedichten een nummering aan te brengen<sup>1</sup>?

Na deze vragen een constatering, betreffende de notitie onder het zevende gedicht. Er staat onder de doorhaling - daar steek ik mijn hand voor in het vuur: *tot hier tleste* (en niet *tseste*: de tweede letter staat op de regel en heeft een vlag, geen lus, terwijl de essen van de scribent alle ver onder de regel uitsteken). Ook De Vreese heeft *tleste* gelezen<sup>2</sup>, en Lieftinck heeft deze interpretatie bevestigd<sup>3</sup>. In zijn reactie op Lieftincks artikel verklaart Heeroma zich bereid *tleste* te lezen, ‘met de aantekening evenwel dat ik dan van de doorhaling niets begrijp’<sup>4</sup>.

Ik vraag mij af of het wel zo moeilijk is. De nummering plaatst de gedichten in een reeks. Als men dit voor ogen houdt, is het gemakkelijk in te zien dat een oorspronkelijke reeks vervangen is door een andere, die enkele elementen met de eerste gemeen had. Het hier volgende tabelletje maakt dit duidelijk.

Gedichten	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Eerste reeks	1e	4e			5e	6e	<i>tleste</i>									
Tweede reeks	1e	4e				5e							6e			

Daarmee zijn wij, meen ik, een stap verder gekomen. Maar wij weten nog niet waar de gedichten zijn gebleven die in beide reeksen de tweede en de derde plaats innamen. Natuurlijk heeft ook Heeroma zich dit afgevraagd. Naar zijn mening zijn het tweede en het derde gedicht uit de persoonlijke verzamelcodex van Jan Moritoen in het Gruuthuse-handschrift terecht gekomen als het zesde en het zevende *gebed*. Deze twee teksten zouden het zijn geweest, die kopiist  $\alpha$  deden besluiten, na het afschrijven van het eerste gedicht te gaan werken aan het gebedenboek. ‘Deze codicologische hypothese vraagt echter om een filologische bevestiging’ (p. 21). Heeroma vindt die bevestiging in een aantal woorden, uitdrukkingen en rijmen in het zesde en het zevende gebed, die ook in de door hem aan Jan Moritoen toegeschreven gedichten voorkomen. Ik zal verderop in dit artikel<sup>5</sup> trachten mijn standpunt te bepalen ten aanzien van Heeroma's methode van toeschrijving op grond van dergelijke overeenkomsten. Hier beperk ik mij tot de vraag waarom, gesteld dat de gebeden VI en VII inderdaad van Jan Moritoen zijn, deze teksten nu juist de tweede en de derde plaats in diens (overigens hypothetische) ‘persoonlijke verzamelcodex’ zouden hebben ingenomen.

1 Ook Overmaat in *NTg* 60 (1967), p. 150-151, heeft tegen deze redenering protest aangetekend.

2 Zoals Heeroma (p. 17) meedeelt.

3 Lieftinck in *Ts* 83 (1967), p. 44.

4 Heeroma in *Ts* 83 (1967), p. 184.

5 Zie hierachter, IV.

Boven noch onder het zesde en het zevende gebed zijn notities te vinden van het soort dat men in het gedichtenboek aantreft. Dit baart Heeroma geen zorg - hij neemt eenvoudig aan dat Jan Moritoen niet consequent en niet systematisch te werk zou zijn gegaan toen hij zijn eigen gedichten bijeenzocht (p. 23). Zijn hypothese omtrent het tweede en het derde gedicht in de reeks heeft slechts een kans als tenminste vijf van zijn overige veronderstellingen bewaarheid zouden worden: als de codicologische wordingsgeschiedenis van het gebedenboek geweest is zoals hij zich die voorstelt (*quod non*), als de gebeden VI en VII door Jan Moritoen zijn gedicht, als de notities in het gedichtenboek eigenhandig door Jan Moritoen zijn geschreven, als deze inderdaad het Gruuthuse-handschrift heeft vergeleken met zijn persoonlijke verzamelcodex, en als hij bij deze vergelijking inderdaad onsystematisch en inconsequent is geweest ...<sup>1</sup>.

Ik waag het erop, tegenover de hypothese van Heeroma iets te stellen dat ik voorzichtigheidshalve maar als een gissing zal aanduiden. Het eerste gedicht (*teerste*) eindigt bij het einde van een katern; het tweede (*tfijerde*) begint op de eerste pagina van een katern. Op niet minder dan drie plaatsen in de codex zijn één of meer diplomata weggeraakt - gevolg van het feit dat de katernen lange tijd los bewaard zijn<sup>2</sup>. Zou men nu niet kunnen vermoeden dat de tweede en de derde plaats in de reeks werden ingenomen door gedichten die in een katern stonden dat tussen het zevende en het achtste katern, tussen de huidige folia 58 en 59, verloren is gegaan? Ik kan dit niet bewijzen. Dat neemt echter niet weg dat het een mogelijkheid is, die uitgeschakeld moet zijn voordat men aan Heeroma's conclusie het predicaat 'overtuigend' kan toekennen.

Door wie zijn de notities bij de gedichten geschreven? Die vraag is slechts te beantwoorden als wij zouden begrijpen *waarom* ze zijn aangebracht. Iemand - laten we hem X noemen - heeft uit het gedichtenboek dat thans het derde deel van het Gruuthuse-handschrift vormt, een keuze gemaakt. In eerste instantie heeft hij een reeks van zeven gedichten gekozen, die hij van een nummering voorzag. De nummers 2 en 3 van zijn reeks ontbreken, misschien door toevallige omstandigheden (het wegraken van een katern), misschien door een andere oorzaak, die wij nog niet kennen. De huidige gedichten 3 en 4 nam hij vermoedelijk niet in zijn reeks op - vermoedelijk, want door een lacune in de codex, tussen F. 68 en F. 69, ontbreekt het slot van gedicht 3 en het begin van gedicht 4; het is mogelijk dat onder gedicht 3 en/of boven gedicht 4 notities hebben gestaan. Hoe dit ook zij, het huidige gedicht 5 kreeg in zijn oorspronkelijke reeks de vijfde plaats, gedicht 6 de zesde, en gedicht 7 duidde hij aan als *tleste*.

Om een of andere reden heeft X besloten zijn oorspronkelijke keuze te wijzigen. Voor zover wij zien kunnen (wat er met het tweede en het derde gedicht van de oorspronkelijke reeks is gebeurd, weten wij immers niet), heeft hij de gedichten 5 en 7 uit zijn reeks geschrapt, en gedicht 13 erin opgenomen. De nummering moest worden

- 1 Ook Overmaat in *NTg* 60 (1967), p. 152-153, heeft een reeks van door Heeroma gemaakte veronderstellingen tot een dergelijke keten gerangschikt.
- 2 Cf. Lieftinck in *Ts* 83 (1967), p. 36. De fouten die bij het inbinden zijn gemaakt (zie De Vreese in *Ts* 59 (1940), p. 243-244) wijzen erop dat het handschrift op slordige wijze is gebonden in een tijd toen het zijn waarde als gebruiksvoorwerp had verloren. Dit kan na de Middeleeuwen zijn gebeurd (de huidige band dateert van omstreeks 1840), maar ook in de vijftiende eeuw, toen het in de bibliotheek van Lodewijk van Gruuthuse werd opgenomen.

veranderd: gedicht 6 werd *tfifste*, gedicht 13 werd *tseste* en vormde hoogstwaarschijnlijk het slot van de tweede reeks. In plaats van één probleem hebben wij er nu twee: waarom werden de notities bij de gedichten geschreven, en waarom werd de oorspronkelijke reeks gewijzigd?

Als wij aannemen dat in beide reeksen dezelfde gedichten de eerste tot en met de vierde plaats hebben ingenomen, bedraagt het totale aantal verzen van de eerste reeks 73 minder dan dat van de tweede. Dit verschil is zo klein, dat wij er misschien een aanwijzing uit mogen afleiden dat X de grootte (de lengte, of de duur) van zijn reeks binnen bepaalde grenzen wilde of moest houden.

Zoekend naar de reden van X' keuze, zou men zich kunnen afvragen of de gedichten waarbij hij notities heeft geschreven, wellicht iets gemeenschappelijks hebben, iets dat ze onderscheidt van de gedichten waarbij de notities ontbreken. Om dit te ontdekken is een nauwkeurige analyse van alle gedichten vereist - een werk van maanden, want de studie van de uiterst moeilijke Gruuthuse-gedichten is schromelijk verwaarloosd. Ik geef hier slechts het resultaat van een eerste verkenning. De gedichten van de tweede, uiteindelijke reeks (1, 2, 6, 13) behoren alle tot hetzelfde, op de *Roman de la Rose* geïnspireerde genre: het zijn gedichten waarin een minnaar in een droom een of meer allegorische gestalten ontmoet die hem tot een bepaald inzicht omtrent zijn liefde brengen. De gedichten 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15 en 16 - die niet in één van de beide reeksen zijn opgenomen - moeten alle tot andere genres worden gerekend. De leden van de eerste, oorspronkelijke reeks (1, 2, 5, 6, 7) zijn eveneens amoureuze droomgedichten, op één na, gedicht 5, dat wel over de liefde handelt, maar niet de enscènering in een droom kent. Gedicht 7 is wel een droomgedicht, maar het wijkt in zoverre van de overige af, dat de geliefde tot wie de dichter zich richt, een meisje is dat voorbestemd is, of op het punt staat, in een klooster te gaan. De minnaar verneemt in zijn droom dat zijn geliefde voor hem op aarde onbereikbaar is; slechts als hij zich haar aan God toegewijde leefwijze ten voorbeeld neemt, zal hij haar in de hemel terugzien.

Op grond van deze gegevens lijkt het mij mogelijk, dat X oorspronkelijk een reeks gedichten over de liefde heeft willen bijeenbrengen, maar het criterium van zijn keuze vervolgens heeft vernauwd tot: allegorische droomgedichten waarin sprake was van een bepaald type liefde. Hij zou de gedichten 5 en 7 uit zijn eerste reeks hebben geschrapt, omdat zij er bij nader inzien minder goed in pasten dan gedicht 13. Ik koester niet de illusie met deze opmerkingen het fascinerende probleem te hebben opgelost. Er zijn andere mogelijkheden die overweging verdienen. Daarom acht ik het nog veel te vroeg voor een uitspraak omtrent de vraag met welk doel X de notities heeft geschreven: als aanwijzingen voor zichzelf, voor het terugvinden van gedichten die hij wilde herlezen, voordragen of afschrijven - of als aanwijzingen voor een ander, een kopiist<sup>1</sup>, een voordrager? Wij weten het niet.

Maar één ding lijkt mij zeker. X is niet Jan Moritoen geweest die in het Gruuthuse-handschrift zijn eigen gedichten bijeenzocht in de volgorde waarin zij in zijn 'persoonlijke verzamelcodex' voorkwamen. Er is voor mij geen situatie denkbaar waarin Jan Moritoen, of een ander, met de autograaf in handen, in het Gruuthuse-

1 Zoals Overmaat in *NTg* 60 (1967), p. 150, veronderstelt. Het blijft voor mij een probleem waarom de notities dan (meestal) *onder* de gedichten zijn aangebracht.

handschrift onder een bepaald gedicht *tot hier tleste* schrijft, en dit dan weer doorhaalt. Vergeleek hij met de autograaf, dan kan er geen twijfel aan hebben bestaan of gedicht 7 daarin wel of niet *tleste* was.

Hierboven heb ik Heeroma's interpretatie van de 'krabbels' bij de gedichten een draagbalk van zijn bouwwerk genoemd. Ik moet nu rapporteren: nog geen vlierinkje zou erop kunnen rusten.

#### **IV *Het auteurschap van de gebeden en de gedichten***

Op de codicologische onderbouw heeft Heeroma met filologische materialen een eerste verdieping opgericht. In twee van de zeven gebeden (IV en V) en in één van de zestien gedichten (gedicht 11) komt het acrostichon Jan van Hulst voor; in gedicht 13 het acrostichon Jan Moritoen. Heeroma is van mening dat het Gruuthuse-handschrift uitsluitend werk van deze twee dichters bevat. Een opzienbarende conclusie. Het oeuvre van Jan van Hulst wordt uitgebreid met drie gebeden en niet minder dan negen gedichten. En Jan Moritoen, die wij slechts kenden als de vermoedelijke auteur van één gedicht, aan wie Nelly Geerts nog een tweetal gedichten (1 en 2) wilde toeschrijven en die volgens haar ook een aandeel in het liedboek moest hebben gehad<sup>1</sup>, staat nu opeens voor ons als de auteur van twee gebeden, van zes gedichten (waaronder twee zeer uitvoerige) en van de 147 liederen die tezamen een van de belangrijkste liedboeken uit de Nederlandse letterkunde vormen.

Hoe is Heeroma tot deze conclusie gekomen? Hij werkt met 'gidskenmerken': zeldzame woorden, bijzondere rijmen, opvallende constructies, eigenschappen van de thematiek en de verteltrant, die hij als kenmerkend beschouwt voor één van beide dichters, en als een middel om de anonieme gedichten aan één van hen toe te schrijven. Een gidskenmerk hoeft niet in *alle* teksten voor te komen die hij aan Jan van Hulst, respectievelijk aan Jan Moritoen, toeschrijft. Ik kan dit wellicht het best eerst in abstracto verduidelijken en vervolgens met een concreet voorbeeld.

Stel dat *a* en *b* twee werken van de dichter O zijn, en *x*, *y*, *z* anonieme werken. In de teksten *a* en *b* komt een bepaald lexicografisch, syntactisch of poëtisch verschijnsel *A* voor, dat Heeroma als kenmerkend voor O beschouwt. Ditzelfde verschijnsel *A* komt ook in *x* voor; hij leidt daaruit af dat ook *x* een werk van O moet zijn. Een ander verschijnsel, *B*, komt in *x* en in *y* voor - dus neemt hij ook voor *y* het auteurschap van O aan. In *z* treft hij de verschijnselen *A* en *B* niet aan, maar wel een verschijnsel *C*, dat ook in *y* blijkt voor te komen. Conclusie: ook *z* is door O geschreven. Ik moet hier onmiddellijk aan toevoegen dat ik nu Heeroma's methode sterk gesimplificeerd heb weergegeven. In werkelijkheid legt hij een heel netwerk van overeenkomsten bloot; de gesignaleerde verschijnselen komen meestal in meer dan twee teksten voor, en

1 N. Geerts, *Die altflämischen Lieder der Handschrift Rhetrijcke [l. Rhetorijcke] ende Ghebeden-bouck van mher Loys van den Gruythuyse, Ein Beitrag zur Beurteilung ihrer Sprache, ihres Verhältnisses zu deutschen Liedersammlungen, ihrer Metrik, sowie zur Verfasserfrage*, Halle a. S., 1909, (diss. Zürich), p. 89-116, spec. p. 114-115. Ik moet bekennen dat de neerbuigende toon waarop Heeroma (p. 66-67) over het onderzoek van Nelly Geerts spreekt, mij niet sympathiek aandoet.

de teksten worden vrijwel steeds op grond van meer dan één verschijnsel met elkaar in verband gebracht.

Zo berust de toeschrijving van gebed I aan Jan van Hulst op twee kenmerken. Jan van Hulst roept ‘God graag tellenderwijs’ aan (p. 54), soms met het woord *triniteit*, vaker met ‘de paradoxale telformule’ (p. 54) *een God in .iij. persone*. In gebed I leest men: *Glorie di, helich vader, zone / Helich gheest, een God in .iij. persone*; in gebed II: *Lof, helich vader, helich zone, / Helich gheest, een God in .iii. persone*<sup>1</sup>. Heeroma noemt deze overeenkomst ‘sprekend genoeg [...] om het 1ste en 2de gebed in elk geval aan dezelfde auteur toe te wijzen’ (p. 55). Ik vraag mij af of hij op grond van deze ‘paradoxale telformule’ (die overigens sinds de dagen van Tertullianus toch niet meer zó paradoxaal kan hebben geklonken), nu ook de ‘derde Martijn’, *Van der Drievoudecheide*, aan Jan van Hulst zou toeschrijven. Vers 210 van dat gedicht luidt namelijk: *Dits één God in drie persone*<sup>2</sup>. Het tweede gidskenmerk voor het auteurschap van gebed I is het gebruik van het woord *amen* ‘als rijmwoord ter afsluiting van een gedicht of een passage, [...] een enkele maal ook zo maar eens aan het begin van een versregel’ (p. 57). In gebed I is het woord dan blijkbaar ‘zo maar eens’ aan het versbegin gebruikt: *Amen, vader, bi dijnre ghenaden*<sup>4</sup>. Het rijm *samen: amen* komt op vijf plaatsen voor: tweemaal in gedicht 16 en eenmaal in gebed II, gedicht 5 en gedicht 8. Als ik het goed zie, wordt van deze teksten alleen gedicht 16 *rechtstreeks* verbonden met een werk waarin het acrostichon Jan van Hulst voorkomt, gedicht 11. Het kenmerk op grond waarvan dit geschiedt, is de genitief *ons heeren* (p. 55-56) - een characteristicum waarvan de bewijskracht mij op zijn minst genomen twijfelachtig lijkt.

Voor ik mijn oordeel over deze methode van toeschrijving tracht te formuleren, wil ik eerst Heeroma aan het woord laten. Als hij op deze wijze de gebeden I, II en III en de gedichten 3, 4, 5, 8, 10, 12, 14, 15 en 16 aan Jan van Hulst heeft toegeschreven, deelt hij zijn lezers mee dat zijn opsporing van Jan van Hulst ‘in feite een filologische comédie’ (p. 58) is geweest, die slechts de waarde heeft van een ‘controle en bevestiging achteraf’. ‘Pas nadat ik met mijn lezende verbeelding en mijn luisterend oor in een aantal gedichten dezelfde dichter had ontmoet, die zich in enkele daarvan als Jan van Hulst bekend maakte, ben ik naar formele criteria gaan zoeken die zouden kunnen “bewijzen” wat ik op grond van mijn ontmoeting “wist”’ (p. 58).

Ik vind dit een onthullende uitspraak. Niet alleen omdat ik er een zeker *dédain* voor de wetenschap in meen te proeven: de wetenschap die achteraf mag bevestigen wat tevoren langs niet-wetenschappelijke weg gevonden schijnt te zijn. Maar vooral omdat er zulk een raadselachtig gebrek aan zelfkritiek uit blijkt. De ‘lezende verbeelding’ (wat dat ook moge zijn) en het ‘luisterend oor’ moeten toch als uiterst subjectieve instrumenten worden beschouwd als het erom gaat het auteurschap van anonieme gedichten vast te stellen, laat staan van anonieme gedichten in het Middel-

1 Ik citeer deze verzen naar Heeroma; in de ed.-Carton zijn ze te vinden op p. 14 en p. 21.

2 Jacob van Maerlant, *Strophische gedichten*, Nieuwe bewerking der uitgave van Franck en Verdam d. J. Verdam en P. Leendertz Jr., Leiden, 1918, *Bibl. v. Mnl. Ltk.*, p. 71.

3 Cf. Heeroma in *Ts* 83 (1967), p. 185-186. Hij brengt hier een wijziging aan in zijn oorspronkelijke formulering (p. 57), waarmee ik bij mijn weergave ervan rekening houd.

4 Ed.-Carton, p. 14.

nederlands, een taal die wij slechts zeer oppervlakkig kennen? Zij zijn onbetrouwbaar als een wichelroede, want hoe snel, en hoe ongemerkt, kan men niet de invloed ondergaan van vermeende en oncontroleerbare ‘waarnemingen’! Nog meer dan elders dient de filoloog op dit terrein zichzelf te wantrouwen als zijn ergste vijand.

Maar, zo kan men tegenwerpen, die filologische bevestiging is er toch, die reeksen van overeenkomsten tussen de teksten zijn toch niet te loochenen? Ik weet het niet. Mijn twijfel komt voort uit het feit dat Heeroma mij niet heeft overtuigd dat de kenmerken die hij noemt, inderdaad kenmerken zijn. Ik kan zijn stellingheid wel verklaren. Zij vindt haar oorsprong in een aantal preliminaire conclusies. Zijn codicologisch onderzoek heeft hem tot de overtuiging gebracht dat het handschrift in een scriptorium is vervaardigd. In de beginletters van de regels van gebed IV zijn twaalf<sup>1</sup> namen te lezen, die blijkens de slotstrofe toebehoorden aan *peilgrinen* ter ere van *Onser Vrouwen / Van Brugge*. De laatste naam van het twaalfstal is die van de dichter van het gebed, Jan van Hulst. Heeroma veronderstelt (p. 23) dat de naam IANNIIN, in het acrostichon van de vijfde strofe, in de wandeling werd gedragen door Jan Moritoen, die men ‘Jantje’ zou hebben genoemd omdat er al een oudere Jan in het gezelschap was. Hij veronderstelt ook dat het hele handschrift in opdracht van de twaalf *peilgrinen* is vervaardigd, en dat het bij hun bijeenkomsten werd gebruikt. Impliciet neemt hij aan dat het uitsluitend werk van deze twee dichters bevat. En doordat al deze hypothesen vrijwel onmiddellijk nadat hij ze heeft geopperd in zekerheden veranderen, is de zaak voor hém eenvoudig: er zijn slechts twee dichters, en dus zijn de lexicografische, syntactische en poëtische verschijnselen die niet in het werk van de ene dichter voorkomen, kenmerkend voor dat van de andere. Ik heb het veel moeilijker. Hierboven heb ik uitgelegd waarom ik Heeroma's conclusies over de ontstaansgeschiedenis van de codex niet kan aanvaarden. Ik kan daarom ook niet geloven dat het handschrift in opdracht van de *peilgrinen* uit gebed IV is vervaardigd. Ik wens evenmin voetstoots aan te nemen dat de IANNIIN uit gebed IV met Jan Moritoen geïdentificeerd moet worden. Zodat er voor mij in het Gruuthuse-handschrift, behalve dat van Jan van Hulst en Jan Moritoen, in beginsel werk van evenveel dichters kan zijn overgeleverd als er anonieme teksten in de codex zijn. Kenmerkend voor Jan van Hulst is dus niet datgene wat niet bij Jan Moritoen voorkomt, maar wat bij geen enkele andere dichter voorkomt.

Als het mijn taak was, het auteurschap van de anonieme gedichten vast te stellen, dan zou mijn voornaamste probleem er een zijn waarom Heeroma zich nergens bekommert. Hoe sluit ik de mogelijkheid uit, dat een overeenkomst, van welke aard ook, tussen een werk van Jan van Hulst (of van Jan Moritoen) en een anoniem werk, niet op toeval berust, of het gevolg is van de invloed van een litteraire traditie of van een proces van navolging? Hoe sterk en hoe talrijk moeten de overeenkomsten zijn om met zekerheid te concluderen dat het anonieme gedicht niet een van de bronnen, of een navolging, van het gesigneerde is, maar een werk van dezelfde dichter? Voor zover ik weet, bestaat er nog geen wetenschappelijke methode, met behulp waarvan uitsluitend op textuele gronden kan worden uitgemaakt of een anonieme tekst tot het

1 Cf. ed.-Carton, p. 26-29. Het zouden er overigens meer dan twaalf worden als men in de acrosticha van de laatste twee strofen, IANIANIAN HVLST, behalve Jan van Hulst nog twee Jannen zou willen herkennen.

oeuvre van een bepaalde dichter behoort. Zolang wij nog niet over zulk een methode beschikken, moeten Heeroma's toeschrijvingen evenzovele onbewezen stellingen blijven.

Dit gezegd zijnde, wil ik graag verklaren dat ik zijn 'ontdekking' van het netwerk van overeenkomsten tussen de teksten verbazend knap vind. En ook dat er onder de door hem verzamelde bewijsplaatsen een aantal zijn, waarbij ik de (onwetenschappelijke) gedachte niet kan onderdrukken: inderdaad, dit zou heel goed werk van dezelfde dichter kunnen zijn ...

## ***V De grote liefde van Jan Moritoen***

Natuurlijk heeft Heeroma zijn bouwwerk nog hoger willen optrekken. Voortbouwend op zijn toeschrijving van de gebeden en de gedichten aan Jan van Hulst en Jan Moritoen heeft hij eerst vastgesteld in welke volgorde hun werken zijn ontstaan, om vervolgens, met behulp van uit hun gedichten afgeleide gegevens, de 'innerlijke biografie' van de dichters te schrijven.

Jan van Hulst treedt daaruit naar voren als een toneelspeler, die bij het ouderworden geleidelijk afstand neemt van de wereldse idealen van zijn jeugd, en die, gekweld door geheugenverlies en een gevoel van verlorenheid, in zijn gedichten van lieverlee meer steun gaat zoeken bij zijn geloof (p. 60-66). Jan Moritoen moet, volgens Heeroma, een jaar of vijftien jonger zijn geweest dan zijn vriend Jan van Hulst (p. 100), en een volkomen andere persoonlijkheid. Geboren bohémien, hooghartig bewust van zijn gaven als dichter, maar in het dagelijks leven dikwijls onhandig en weinig doortastend. Een levenskunstenaar, die het dichten en componeren van sierlijke of pikante liederen vlot van de hand ging, die bij tijd en wijle uitbundig vrolijk kon zijn, maar soms ook terneergeslagen omdat zijn liefde onbeantwoord bleef. Heeroma karakteriseert hem ('onze Jan') als 'de Bredero van de 14de eeuw' (p. 101).

Niet de slotfase van zijn leven is poëtisch belangrijk - hij bracht het blijkens archivalische gegevens in 1413 tot schepen van Brugge en was in 1415 lid van de raad (p. 100-101) - maar de tijd tot zijn veertigste levensjaar. Uit die periode dateren zijn liederen en zijn gedichten. Het eerste gedicht (*teerste*) is waarschijnlijk de neerslag van een jeugdliefde; het tweede (*tfijerde*) is een uiting van zijn verering voor een meisje dat vermoedelijk Marie geheten heeft - Heeroma leidt dit af uit het feit dat Maria, de Moeder Gods, aan het begin en aan het eind van dit gedicht genoemd wordt (p. 107)<sup>1</sup>. Maar zijn grote liefde, de vrouw die hij 'ten einde toe' moet hebben liefgehad (p. 95), heette Mergriete. De geschiedenis van die liefde valt af te leiden uit de gedichten 6, 13, 9 en 7, die volgens Heeroma in deze volgorde zijn ontstaan en tezamen een 'Mergriete-cyclus' vormen. Wij hebben te doen met een driehoeksverhouding. Jan Moritoen heeft een hoofse verering gekoesterd voor

1 Dit argument heeft mijns inziens nauwelijks bewijskracht. Ook gedicht 13, dat Heeroma tot de Mergriete-cyclus rekent, begint en eindigt met een aanroeping van Maria. Op grond van precies hetzelfde argument als dat van Heeroma zou men kunnen veronderstellen dat gedicht 13 voor een Marie is geschreven.

Mergriete, de geliefde van zijn vriend<sup>2</sup>. Door Jans schuld is er iets misgegaan:  
Mergriete wilde niets meer van

2 De naam van die vriend luidde, zo vernemen wij op p. 172, Egidius. Bij zijn dood zou Jan Moritoen de twee Egidius-liederen (de nrs. 98 en 100 van het liedboek) hebben geschreven.



zijn vriend weten, en evenmin van hem. Gedicht 6 is een poging, zijn vriend en Mergriete weer tot elkaar te brengen. De driehoek moet inderdaad hersteld zijn, maar niet voor lang, want kort daarna is de vriend gestorven. In gedicht 13 tracht Jan Moritoen, ‘op de grondslag van het gemeenschappelijk herdenken’ (p. 95), een nieuwe verstandhouding op te bouwen. Mergriete heeft echter besloten in het klooster te gaan. De laatste strofe van gedicht 9 brengt in beeld hoe zij ‘naar de wereld’ afscheid van hem neemt. En in gedicht 7 laat hij haar weten dat hij daar vrede mee heeft. Hij ‘is op klassiek-hoofse wijze haar geïdealiseerde herinnering blijven cultiveren’ (p. 95).

Dat zijn, kort samengevat, de uitkomsten van Heeroma's onderzoek. Ik zal hier niet ingaan op de wijze waarop hij de volgorde van het ontstaan van de gedichten vaststelt - al vind ik zijn bewijsvoering hoogst aanvechtbaar<sup>1</sup>. Ook hier moet ik mij bepalen tot een enkele steekproef: ik wil nagaan of er uit de bovengenoemde gedichten inderdaad een driehoeksverhouding valt af te leiden. Terwille van deze steekproef neem ik voor het moment aan, dat de gedichten 6, 13, 9 en 7 alle van Jan Moritoen zijn, en dat hij ze in deze volgorde heeft geschreven. Ik begin met een kort overzicht van de inhoud van gedicht 6<sup>2</sup>.

In gedicht 6 is een *ic* aan het woord die zich met een klacht tot Venus richt. Hij begeert slechts, Venus te dienen en zijn geliefde, de *bloume boven allen wiven* (v. 8) trouw te zijn, maar zijn liefde berokkent hem alleen maar verdriet, doordat *niders* (v. 18) het met hun geroddel op hem voorzien hebben. Ter ere van de *bloume* wil hij een droom vertellen die hij kort geleden gehad heeft.

Hij wandelde, in die droom, door een liefelijk dal, waar hij een met rozen overladen *egglientier* (v. 56) ontwaarde. *Sijn roke was lidens medecijne, Sijn dornen ne daden niemen pine* (v. 59-60). Vlak daarna ontmoette hij *vrau Redene*. Vertoornnd omdat men meende het zonder haar te kunnen stellen, wees zij op de *egglientier* en deed hem het volgende verhaal:

Op deze *egglientier* placht een duif neer te strijken om zich te vermeien in de aanblik van zijn rozen. De *egglientier* beschermde de duif met zijn doornen tegen *niders, clappers of boze vileine* (v. 117). Maar toen

122 Cam een, die tallen tiden plach  
De duve te hoedene<sup>3</sup> vor messcien  
Ende heift ze verstoort recht onvorzien<sup>4</sup>.

De duif vloog op, en verwondde zich daarbij aan een doorn van de *egglientier*. Dat was niet diens schuld, maar: *Dieze verjaechde, de scult es zijn* (v. 129)! De duif zocht troost bij haar *ghespele*. En hierom nu was *vrau Redene* zo vergramd: in plaats van haar vriendin te genezen van haar kwetsuur, vertelde *die ander duve* haar een exempel over een vruchtboom waarvan de vruchten van buiten schoon leken, maar van binnen verrot waren. Protesterend tegen deze onrechtvaardige generalisatie riep *vrau Redene* uit:

- 1 Heeroma in *Ts* 83 (1967), p. 185, heeft het betoog op p. 77-80 van zijn boek ingetrokken.
- 2 In de ed.-Carton is dit gedicht V, op p. 396-402. Ik citeer naar deze editie, met verbetering van enkele leesfouten van Carton (verantwoord in de noten).
- 3 Carton las: houdene.
- 4 Carton las: heeft, onvoorzien.

170 Dat vonnesse ne wijst men ooc<sup>5</sup> niet bi mi;  
Wijs herte noit dat te wisene vant!

5 Het woord 'ooc' is, kleiner, boven de regel toegevoegd.

Voor zij afscheid van hem nam, liet zij hem (de *ic*) beloven dat hij *den duven* (v. 174) zou meedelen wat zij hem verteld had. Daarop ontwaakte hij.

Hij wendt zich nu tot de geliefde met de woorden:

- 181 Ic groetu van vrou Redenen weighe<sup>1</sup>  
 Ende God verlene ons zulke zeighe  
 Dat wi met vrucheden bliven tzamen;  
 Dies biddic der zoeter namen  
 185 Marien, die drouch de zaliche vrucht,  
 Ende ic zende hu een minlic zucht,  
 So goede ghetrauwe vruchten<sup>2</sup> plien.

Men zou bij de interpretatie van dit gedicht verschillende ‘niveaus’ kunnen onderscheiden. Op het onderste niveau, dat van de feitelijke werkelijkheid, ligt (vermoedelijk) een relatie tussen mensen van vlees en bloed. Ik laat dit niveau voorlopig buiten beschouwing, omdat ik er nog niets over kan zeggen. Op het niveau daarboven, het tweede, zijn wij in de literatuur: wij ontmoeten een *ic* die in zijn liefde door *niders* wordt gedwarsboomd, en die zich aan het slot van zijn gedicht tot een *u* wendt. Te harer intentie vertelt hij een droom die hij gehad heeft. Het derde niveau wordt gevormd door wat hij in zijn droom heeft meegemaakt: hij heeft een *egglentier* aanschouwd en vervolgens *vrou Redene* ontmoet. Zij deed hem een verhaal, gaf daarop haar commentaar, en droeg hem op, dit (verhaal en commentaar) aan *den duven* mee te delen. Op het vierde niveau liggen de gebeurtenissen die *vrou Redene* in haar verhaal vertelt: de verwonding van de duif en de reactie daarop van *die ander duve*.

De verbindingslijnen tussen de verschillende niveaus maken de interpretatie van het gedicht mogelijk. Ik begin één van die draden te volgen op het vierde niveau. Wat bedoelt de *ghespele* van de gewonde duif met haar exempel? Daarover kan moeilijk twijfel bestaan: zij wil haar vriendin doen inzien dat de *egglentier* als een boom is, waarvan de vruchten *Vart van keeste, hoe scone zi<sup>3</sup> stonden* (v. 161) zijn. Op het niveau daaronder, het derde, protesteert *vrou Redene* verontwaardigd tegen dit oordeel. Het is gevelde zonder dat zij, *Redene*, erin gekend is. De schuld van de verwonding ligt niet bij de *egglentier*, maar bij degeen die de duif heeft opgejaagd. Dat moet hij maar aan de duiven vertellen! De *ic* doet dit (en daarmee zijn wij op het tweede niveau) door het verhaal van zijn droom in dichtvorm voor te leggen aan de *u*. Uit deze verbinding tussen het derde en het tweede niveau mogen wij afleiden dat de weggevlogen duif uit het verhaal van *vrou Redene* een beeld is van de geliefde van de *ic*.

Wie is dan de *egglentier* die zonder het te willen de duif heeft verwond? Natuurlijk de *ic*: de *egglentier* die hij in zijn droom heeft aanschouwd en waarover *vrou Redene* hem haar verhaal heeft verteld, was hijzelf. Dat is niet alleen een aannemelijke veronderstelling, het is ook uit de tekst te bewijzen. Als de *ic* zich aan het slot van het gedicht tot zijn geliefde richt, zendt hij haar *een minlijc zucht, So goede ghetrauwe vruchten plien*. Hij speelt hier naar ik meen met twee betekenisaspecten van *minlijc zucht*<sup>4</sup>: liefelijke geur (van een vrucht) en verliefde zucht (van een minnaar). Hij ziet

1 Carton las: weghe; de i is boven de regel toegevoegd.

2 Verdam, *Mnl. W.* 7, 2398, wilde ‘vruchten’ in ‘vriende’ emenderen, m.i. ten onrechte.

3 Carton: si. Vertaling: ‘verrot in de pit, hoe mooi zij er (van buiten) uitzagen’.

4 Cf. *Mnl. W.* 7, 2398 (zie echter n. 2).

zichzelf dus als een ‘goede ghetrauwe vrucht’<sup>1</sup>, en door zich zo te noemen protesteert hij tegen *die ander duve*, die de *egglentier* immers had vergeleken met een boom vol rotte vruchten. Deze verbinding tussen het vierde niveau (de vruchtboom), via het derde (de *egglentier*), met het tweede (de ‘goede ghetrauwe vrucht’) maakt de identificatie van de *egglentier* met de *ic* mijns inziens hoogst waarschijnlijk.

Nu zijn er op het vierde niveau nog twee figuren waarvan wij moeten nagaan of zij corresponderen met personen op het tweede niveau: de *ghespele* en de verstoorder van de duif. Wat de eerste betreft: *vrau Redene* gelast de *ic* haar mening kenbaar te maken aan *den duven*. Als de éne *duve* de geliefde is, kan men hierin aanleiding vinden om in *die ander duve* een ‘cynische vriendin van de geliefde’ te herkennen, een traditionele gestalte uit de hoofse litteratuur. En de verstoorder van de duif? Over zijn identiteit laat het gedicht ons in het ongewisse. Men kan hoogstens zeggen dat hij niet als een van de *niders, clappers of boze vileine* wordt getekend. Hij is immers iemand *die tallen tiden plach De duve te hoedene vor messcien*, en hij heeft haar *recht onvorzien* opgejaagd. Naar de mening van *vrau Redene* draagt hij de schuld van de verwijdering tussen de *egglentier* en de *duve*, maar zij dringt er niet op aan dat hij daarvoor zal boeten. Misschien mag men daaraan een *argumentum e silentio* ontleen voor de stelling dat de gezindheid die hij voor de *duve* koestert, hem op het tweede niveau vrijwaart voor een expliciete veroordeling door de *ic*. De dichter heeft hem op het derde niveau geen duidelijk herkenbare allegorische gedaante gegeven (bijvoorbeeld die van een doffer, of een andere vogel). Men kan vermoeden dat hij daarvoor zijn reden heeft gehad, een reden die misschien voortkwam uit een situatie in de buiten-litteraire werkelijkheid. Maar *uit de tekst* valt die reden mijns inziens niet af te leiden.

Tot zover, in schetslijnen<sup>2</sup>, mijn interpretatie van dit gedicht. Zij wijkt volkomen af van die van Heeroma, die in de *egglentier* niet een allegorische voorstelling van de *ic* wil zien, maar van de vriend van de dichter, en in de verstoorder van de *duve* Jan Moritoen zelf, die ongewild de schuld zou zijn geworden van een verwijdering tussen Mergriete en zijn vriend.

Heeroma meent de lijnen van het gedicht dus te kunnen doortrekken naar wat ik hierboven het eerste niveau heb genoemd. Het is altijd gevaarlijk uit litteratuur, uit ‘fiction’, gegevens af te leiden omtrent de biografie van de dichter. Het is nòg gevaarlijker die biografische gegevens vervolgens te gebruiken bij de interpretatie van een gedicht. Wil men ondanks dat een verband leggen tussen de litteraire gestalten uit dit gedicht en personen in de buiten-litteraire werkelijkheid, dan zou men mijns inziens, *onder het grootste voorbehoud*, de *ic* kunnen ‘identificeren’ met de dichter, de *duve* met diens geliefde, en de verstoorder van de *duve* met iemand die haar placht

1 In v. 184-185 roept de *ic* [...] *der zoeter namen / Marien die drouch de zaliche vrucht* aan. Misschien mag men daarin een argument voor zijn stelling zien: ook Maria was een ‘goede vruchtboom’.

2 Verder onderzoek zal moeten uitmaken of het binnen de litteraire conventies ‘normaal’ genoemd mag worden, dat de *ic* zichzelf op het derde niveau ontmoet als een *egglentier* wiens *roke was lidens medecyne* (v. 59). Ik zie hierin vooralsnog geen overwegend bezwaar tegen mijn interpretatie.

te beschermen: haar vader, haar voogd, haar broer, misschien zelfs haar echtgenoot<sup>1</sup>. Maar voor het bestaan van een driehoeksverhouding tussen de dichter, diens vriend en hun beider geliefde levert gedicht 6 naar mijn mening niet de geringste aanwijzing.

Nà gedicht 6 is, volgens Heeroma, gedicht 13<sup>2</sup> geschreven, het gedicht met het acrostichon IAN MORITOEN. Hij ziet er ‘hetzelfde drietal personages’ (p. 90) in optreden: de geliefde wordt hier voorgesteld als een *fonteine*, de vriend van Jan Moritoen als *der fonteine hoede*, en de dichter zelf speelt de rol van de *ic*. In dit gedicht ‘is de oorspronkelijke minnaar overleden en kijkt hij uit de hemel toe, terwijl zijn vriend de achtergebleven geliefde probeert te veroveren’ (p. 90). Ter wille van de beknoptheid zal ik trachten met slechts enkele gegevens uit de tekst duidelijk te maken waarom ik aan deze interpretatie geen geloof kan schenken.

De *ic* van gedicht 13 droomt dat hij, wandelend buiten Brugge, een wonderbaarlijke, met beelden versierde *fonteine* aanschouwt. Dichterbij gekomen ziet hij bij de fontein een oude man liggen, *Lenende<sup>3</sup> an de fonteine claer* (v. 92). Hij is *der fonteine hoede*; de *ic* raakt met hem in een vriendschappelijk gesprek, maar kort daarop krijgt de oude man een *boodscap* [...] *Dies hi bezief dat hi van dan Cortelike zoude moeten varen* (v. 114-116). De *ic* droomt dat de oude hem verzoekt, de *fonteine* na zijn vertrek te *hoedene*, *Als zinen rechten gheheelen vrient* (v. 126). Hij belooft dit en neemt bedroefd afscheid van de oude man, in de hoop dat zij elkaar in de hemel zullen terugzien, *Mids gaders der fonteynen claer* (v. 142).

Als de oude is vertrokken, staat de *ic* voor de *fonteine*, die hij van nu af wil behoeden. Hij bewondert de beelden en bekijkt het slot waarmee het *conduut* (v. 230) is afgesloten. Plotseling gaan er twee vensters open:

- 243 Een licht zo<sup>4</sup> zach ic daer uut slaen,  
Dies herte ende zin ende ooc mijn moet  
245 Wart beroert ende al mijn bloet,  
Ende rechte voort in tzelve licht  
So bezief ic als een scicht,  
Een scote tot in mir herte gront.

In de context van het gedicht is de interpretatie van deze gegevens niet bijzonder lastig, maar het is een hachelijke onderneming er een buiten-litteraire, ‘biografische’ realiteit uit af te leiden. Heeroma ziet in de oude fonteinwachter de minnaar van Mergriete. Als de gegevens van het gedicht corresponderen met de feitelijke werkelijkheid, moet die minnaar dus een hoogbejaard man zijn geweest, die de dood voelde naderen. Is dat niet erg onwaarschijnlijk<sup>5</sup>? En bovendien: uit niets blijkt dat het

- 1 Dit is ook de mening van Erné in *LT* 239 (1967), p. 271, met wiens interpretatie de mijne overeenkomt. Ook Erné gelooft niet in een driehoeksverhouding.
- 2 In de ed.-Carton is dit gedicht XII, op p. 456-478 (ik citeer ook dit gedicht op de hierboven, p. 205, n. 2 genoemde wijze).
- 3 Carton las: levende; wat paleografisch mogelijk is (leuende). Heeroma (p. 172) kiest m.i. terecht voor: lenende.
- 4 zo: in het hs. boven de regel toegevoegd.
- 5 Op p. 206-207 tracht Heeroma aannemelijk te maken waarom de dichter ‘zo’n zakelijk onjuiste voorstelling’ van de werkelijkheid gegeven zou hebben. Naar mijn mening raakt hij daar in een vicieuze cirkel: hij kan die ‘werkelijkheid’ toch alleen maar reconstrueren uit de gedichten en de liederen?

‘hoeden’ van de *fonteine* door de oude man beslist als een amoureuze verhouding moet worden geïnterpreteerd<sup>1</sup>. De gedachte aan de grootvader, de vader of de voogd (zelfs de echtgenoot) van het meisje (de vrouw) ligt veel nader dan die aan een minnaar. Een tweede bezwaar is van chronologische aard. Wij verstaan de beeldentaal van de hoofse liefde wel goed genoeg om in de hierboven geciteerde verzen 243-248 (een *scote* uit de ogen van de geliefde treft de minnaar in het hart) een traditionele voorstelling te zien van de wijze waarop een man verliefd wordt. De *ic* aanschouwt de *fonteine* en ontmoet tegelijkertijd *der fonteine hoede*, welke laatste kort daarna moet vertrekken (sterft). Pas na zijn vertrek (dood) wordt de *ic* door de liefdespijn getroffen.

Aanvaardt men Heeroma's interpretatie, dan moet men in dit gedicht een poëtische verbeelding zien van 's dichters eerste ontmoeting met Mergriete (p. 206-207). Maar dan zou de situatie naar aanleiding waarvan gedicht 6 is geschreven (in Heeroma's opvatting: een verkoeling tussen Mergriete en de vriend van Jan Moritoen) zich hebben voorgedaan in een tijdsbestek dat in gedicht 13 de duur heeft van één gesprek met de stervende fonteinwachter. Geheel ondenkbaar is dit niet, maar de dichter zou de feitelijke werkelijkheid toch wel heel sterk poëtisch hebben vervormd. En als dat zo is, wordt het nog eens zo hachelijk die feitelijke werkelijkheid uit het gedicht te willen reconstrueren. Aanvaardt men daarentegen de hierboven gegeven interpretatie van gedicht 6, en neemt men tevens, met Heeroma, aan dat dit vóór gedicht 13 is geschreven, dan komt de liefdesgeschiedenis geheel op losse schroeven te staan. In gedicht 6 is, volgens mij, sprake van een liefde die aanvankelijk beantwoord werd (de *duve* placht op de *egglentier* neer te strijken), en daarna verstoord; in gedicht 13 gaat het om het begin van een liefde, die onbeantwoord blijft.

En gedicht 9<sup>2</sup>? Op grond van zijn interpretatie van de overige gedichten uit zijn Mergriete-cyclus meent Heeroma (p. 80-94) in enkele strofen van dit raadselachtige gedicht een echo van de liefdesgeschiedenis te horen. Ik acht mij hier ontslagen van de plicht zijn argumenten te weerleggen: zij zijn afhankelijk van zijn interpretatie van de gedichten 6 en 13 en kunnen die interpretatie mijns inziens niet versterken. Ik zou overigens niet willen suggereren dat ik voor het gedicht als geheel een sluitende interpretatie heb kunnen vinden. Deleu<sup>3</sup> heeft ons een stap verder gebracht, maar het is er nog ver van dat wij met gedicht 9 ‘klaar’ zouden zijn.

In gedicht 7<sup>4</sup>, het laatste van de veronderstelde cyclus, richt de *ic* zich tot een geliefde die voor hem op aarde onbereikbaar is. Het is een meisje dat voorbestemd is, misschien zelfs op het punt staat, in een klooster te gaan. De raadvrouw die de *ic* in zijn droom ontmoet, houdt hem voor, even deugdzaam te leven als de *bloume* die hij heeft aanschouwd, alleen dan zal hij haar in de hemel terugzien. Haar deugden worden aangeduid met de letters van haar naam, Mergriete. Heeroma gelooft dat Mergriete na de dood van haar minnaar (*der fonteine hoede* uit gedicht 13) niet is

1 In v. 552-553 wordt gesproken van het *borne reine* dat de oude fonteinwachter had *ghesmaect*. Daarmee wordt hoogstwaarschijnlijk *confoort* bedoeld (cf. v. 518) - maar dat behoeft niet in amoureuze zin te worden opgevat (cf. *Mnl. W.* 3, 1770).

2 In de ed.-Carton is dit gedicht VIII, op p. 425-436; een nieuwe editie is te vinden op p. 242-248 van het hieronder geciteerde artikel van Deleu.

3 K. Deleu, *Het achtste Gruuthuse-gedicht*, in: *SpL* 5 (1961), p. 241-299.

4 In de ed.-Carton is dit gedicht VI, op p. 403-413.

ingegaan op de avances van Jan Moritoen, maar zich in een klooster heeft teruggetrokken.

Ik beperk mij hier tot één aspect: de passage waaruit Heeroma afleidt dat de gestorven minnaar in dit gedicht als een allegorische gestalte aanwezig is. De *ic* van gedicht 7 betreedt in zijn droom *een scoon vergier* (v. 33):

35 Bi zonder zachic een rozier,  
Dat men met rechte wel prisen mach.  
Een deel so moet ic doen ghewach  
Van eenre bloume, die ic vernam,  
Di mi allein vor al beqwam.

Het vervolg van het gedicht laat er geen twijfel aan bestaan dat deze *bloume* de allegorische verbeelding is van het aan God gewijde meisje. Over het *rozier* (het woord is hier onzijdig) wordt verder met geen woord gesproken. Het woord *rozier* betekent volgens Verdam ‘rozenhof’, ‘rozengaard’ (cf. *rosarium*)<sup>1</sup>, maar Heeroma geeft het weer met ‘rozenstruik’. Wil men de allegorie ‘terugvertalen’ in de realiteit, dan zou het *rozier* de omgeving kunnen representeren waarin de dichter het meisje heeft ontmoet (eventueel haar familie, of de kring van haar vriendinnen). Maar volgens Heeroma is ‘de’ *rozier* (hij bekommert zich niet om het onzijdige pronomen in v. 36) de gestorven minnaar! In gedicht 7, zo schrijft hij, ‘is de “rozier” de “hij” en de “bloume” de “zij” van een liefdesverhouding, zij het dan dat deze liefdesverhouding in de situatie van het 7de gedicht niet meer op aardse wijze gepraktiseerd wordt’ (p. 91). Ik vraag mij af of er onder zijn lezers iemand is, die zich door deze interpretatie laat overtuigen.

Mijn conclusie kan dan ook niet anders dan negatief zijn. Niets bewijst dat de gedichten die Heeroma tot een Mergriete-cyclus heeft verenigd, inderdaad alle naar aanleiding van dezelfde liefdesgeschiedenis zijn geschreven. Voor zover uit de tekst van deze gedichten valt af te leiden, bestaat een driehoeksverhouding tussen Jan Moritoen, diens vriend (Egidius) en Mergriete alleen in Heeroma's fantasie.

## VI *Het liedboek*

De conclusies van het hoofdstuk over de dichters vormen het draagvlak voor het raamwerk van het volgende, over het liedboek. En Heeroma zou Heeroma niet zijn als hij bij de stoutmoedige conceptie van dit hoofdstuk niet het *nec plus ultra* had willen bereiken.

Dat het gehele liedboek in zijn visie als het werk van Jan Moritoen moet worden beschouwd, is maar een begin. Hij herkent in 145 van de 147 liederen de poëtische neerslag van twee perioden uit 's dichters liefdeleven. 59 liederen (p. 148) hangen samen met zijn liefde voor Marie, een wat burgerlijke juffrouw met soliede opvattingen

1 Cf. *Mnl. W.* 6, 1635, s.v. *rosier*. In gedicht 9, v. 141 (ed.-Deleu in *SpL* 5 (1961), p. 245) is *rozier* als masculinum gebruikt - de betekenis is daar vermoedelijk inderdaad ‘rozenstruik’. (Zou *rosier* als neutrum ‘rozengaard’ en als masculinum ‘rozenstruik’ betekenen?) Maar ook als *rozier* in gedicht 7, v. 35, ‘rozenstruik’ zou betekenen, begrijp ik niet waarom Heeroma er een verbeelding van de gestorven minnaar in kan zien.

over financiële zekerheid en een regelmatig leven als voorwaarden voor een huwelijk. Zij heeft zich gestreeld gevoeld door zijn hoofse huldeblijken, maar toen het op trouwen aankwam, heeft zij hem laten zitten. Daarna kwam Mergriete in zijn leven, de verloofde van zijn vriend Egidius, en van haar is hij blijven houden - ook toen de kloosterpoort zich voorgoed achter haar gesloten had. 86 liederen zijn door zijn liefde voor Mergriete geïnspireerd (p. 163).

Heeroma weet zelfs, veronderstellenderwijs, een absolute chronologie van de twee liefdesgeschiedenissen op te stellen. Jan Moritoen moet Marie hebben leren kennen op 30 april 1380; de definitieve breuk met haar heeft dan vier jaar daarna, in het voorjaar van 1384 plaats gehad. ‘Gunnen wij de dichter na al het verdriet om Marie een tijdje om tot zichzelf te komen, dan zouden wij de kennismaking met Mergriete kunnen plaatsen in het voorjaar van 1385’ (p. 167). In de loop van het volgende jaar is Egidius overleden, en vóór december 1387 is Mergriete in het klooster gegaan. ‘Omstreeks 1390 voegt Jan Moritoen alle liederen uit de Marie- en de Mergriete-periode, mogelijk met enkele oudere (in elk geval het “Kerelslied”), tezamen tot het liedboek dat ons in een scriptorium-afschrift van omstreeks 1395 grotendeels bewaard is gebleven’ (p. 167). Het is mogelijk dat deze data wat moeten opschuiven, en ook de lengte van de tussenperioden staat niet vast. Maar, zo voegt Heeroma geruststellend toe: ‘Veel groter dan een of twee jaar lijkt de “fout” in de dateringen mij echter niet te zullen zijn’ (p. 168).

De liederen uit de Marie-periode en die uit de Mergriete-periode zijn in het liedboek door elkaar opgenomen: lied 1 en 2 worden met Mergriete in verband gebracht, 3, 4, 5 en 6 met Marie, 7 met Mergriete, 8 met Marie, 9 met Mergriete, 10 weer met Marie, en zo voort, tot lied 147 toe ... Ook voor deze schikking heeft Heeroma een verklaring. Het liedboek is ingericht volgens de kalender van een ‘verenigingsjaar’ dat loopt van februari tot en met januari (p. 196). Jan Moritoen heeft zijn poëtische productie verdeeld over twaalf ‘afdelingen’ van het liedboek, één voor elke maand. Uit de liederen van deze afdelingen deed het vrome en zanglustige gezelschap dat de opdracht tot de vervaardiging van de codex had gegeven, bij zijn maandelijksse bijeenkomsten een keuze. Voor de dichter, die lid was van het gezelschap, was het liedboek een persoonlijke ‘verjaardagskalender’: hij had zijn liederen zó gerangschikt dat de belangrijkste gebeurtenissen uit zijn liefdeleven bij de zangoefeningen van het gezelschap herdacht werden in de maand waarin zij zich hadden voorgedaan!

Is het gehele liedboek van de hand van Jan Moritoen? Heeroma geeft op p. 115-125 een indrukwekkende lijst van parallelplaatsen uit 104<sup>1</sup> van de 147 liederen enerzijds en de door hem aan Jan Moritoen toegeschreven gedichten 1, 2, 6, 7, 9 en 13 anderzijds. In het vervolg van zijn betoog citeert hij daarenboven een aantal overeenkomsten tussen de liederen onderling dat in de honderden moet lopen. Ik heb de door hem verzamelde bewijsplaatsen nauwkeurig en in hun context vergeleken. Er zijn er heel veel waarbij ik vraagtekens heb geplaatst, omdat de overeenkomst mij ver gezocht lijkt, of omdat er mijns inziens weinig mee te bewijzen valt. Ook tussen werken van evident verschillende Middelnederlandse auteurs zou men veel van dergelijke overeenkom-

1 Later (Heeroma in *Ts* 83 (1967), p. 184-185) heeft hij daar overeenstemmingen tussen nog drie liederen en de gedichten 1 en 2 aan toegevoegd. Daarmee stijgt het percentage van liederen waarbij overeenkomsten met de gedichten zijn aangetoond van 70 tot ‘bijna 73%!'



sten kunnen aanwijzen. Maar behalve vraagtekens heb ik ook uitroeptekens geplaatst, bij parallellen die mij frappant, soms zelfs bewijskrachtig toeschijnen. Ik zal er hier geen opsomming van geven. Het door Heeroma bijeengelezen materiaal lijkt mij globaal gezien van voldoende gehalte om er de, vooralsnog onbewijsbare, hypothese op te baseren dat een deel van de liederen, mogelijk zelfs een aanzienlijk deel, door dezelfde dichter is geschreven.

De *hypothese*, niet meer dan dat. Want er zal nog hard en lang op de liederen ‘gewerkt’ moeten worden voor wij met enig recht van spreken een oordeel over het auteurschap kunnen vellen. Bij het lezen en herlezen van het liedboek ben ik mij weer eens pijnlijk bewust geworden hoe weinig wij nog van de Middelnederlandse lyriek weten. Is het aannemelijk dat een dichter een groot deel van zijn oeuvre in zijn eigen, in dit geval Westvlaamse dialect schrijft, en een ander deel ervan een meer of minder sterk aangezet Hoogduits kleurtje geeft? Het ‘troublante twijfelstuk’ van De Vreese<sup>1</sup> wordt er bij de overweging van Heeroma's hypothese zeker niet minder troublant op. En is het, zoals hij het voorstelt, de gewoonste zaak van de wereld dat een auteur die blijk geeft van een hoge opvatting van de liefde, zich niet ontziet pikante nummertjes als *De capelaen van Hoedelem*<sup>2</sup> een plaats in zijn liedboek te geven? Heeroma's hypothese biedt stof genoeg voor boeiende onderzoekingen.

Had hij zich daar nu maar toe beperkt! Maar hij is veel verder gegaan, door het liedboek op te splitsen in liederen uit de periode-Marie en liederen uit de periode-Mergriete. De werkwijze die hij daarbij toepast, lijkt mij volstrekt onverantwoord. Het is dezelfde methode als die waarmee hij in zijn hoofdstuk over de dichters de werken van Jan van Hulst van die van Jan Moritoen tracht te onderscheiden. Ook hier stelt hij, maar nu binnen het (veronderstelde) oeuvre van één dichter, gidskenmerken vast, die hij vervolgens terugvindt in bepaalde liederen. Daaruit concludeert hij dan dat de liederen die deze kenmerken vertonen, uit dezelfde tijd moeten dateren en door dezelfde geliefde geïnspireerd zijn. Om tenslotte uit de aldus ‘gedateerde’ liederen gegevens te halen ter completering van zijn biografie van de dichter! Zo zijn bijvoorbeeld de ‘rijmlap’ *wes ic beghin(ne)* en het rijmwoord *dinne* kenmerken voor de liederen uit de Marie-periode (p. 127 e.v.), terwijl de ‘rijmlap’ *hoet mi vergheit* of *hoe dat gheit* als een van de characteristica van de Mergriete-periode moet gelden (p. 158). Ik wil niet ontkennen dat een dichter een tijdlang geboeid kan blijven door een bepaald beeld, door een uitdrukking, door een rijm. Het lijkt mij mogelijk dat hij een poëtisch middel binnen een zeker tijdsbestek herhaaldelijk toepast en er dan niet meer naar omkijkt. Maar het zou toch wel buitengewoon toevallig zijn als de periode waarin Jan Moritoen een voorkeur had voor een bepaald complex van poëtische middelen, precies samenviel met die van zijn liefde voor Marie of voor Mergriete. Bij het ontbreken van elk buiten-textueel gegeven lijken mij formele overeenkomsten tussen de liederen van heel weinig waarde als het erom gaat, vast te stellen of een lied uit het Gruuthuse-liedboek tussen 1380 en 1385 of tussen 1385 en 1387 is geschreven, aangenomen dat deze jaartallen iets anders zouden zijn dan de uitkomst van een gefantaseerd rekensommetje. Heeroma is hier bezig het ene gat met het andere te stoppen.

1 Cf. De Vreese in *Ts* 59 (1940), p. 242 en p. 258-261. Zie ook: K. Deleu, *Wie schreef de Middelhoogduits-getinte liederen in het Gruuthuse-handschrift?*, in: *SpL* 3 (1959), p. 81-97.

2 Lied 17, in de ed.-Heeroma p. 266-268.

Behalve formele overeenkomsten tussen de liederen, zijn er ook thematische. Zo rekent Heeroma tot de Marie-groep een aantal liederen waarin de dichter verzucht dat zijn geliefde hem afwijst omdat hij te arm is. Daarmee brengt hij ook lied 5 in verband, een charmant en traditioneel dialoogje dat sterk aan de *pastourelle* doet denken. Een *rudder wael ghedaen* vraagt een *joncfrauwe achemant* met hem mee te gaan; zij eist in ruil voor haar toestemming zijn *trouwe*. In plaats daarvan biedt hij haar *C. maerc guldijn* - maar zij weigert, tot hij haar zweert: *Ic blive dijn eighin minnentlijc*. Dan pas laat *de scone smale* zich voor op zijn paard beuren en *met ghenouchten groot* meevoeren. Nu de interpretatie van Heeroma: ‘In 5 is de “scone smale” de spreekbuis van de dichter. Er is niet veel verbeeldingskracht voor nodig om uit dit verhaal te begrijpen dat het geld voor Marie heel wat belangrijker is geweest dan voor Jan Moritoen. Zij is het geweest die contanten op tafel heeft willen zien, “C. maerc guldijn”, hij is het geweest die gezegd heeft, dat “trauwe” voor hem belangrijker was dan alle aardse rijkdom: “daer voren coric gheen ghewin”. De liefde van Jan en Marie moet gestrand zijn op de geldkwestie’ (p. 137). Dit lied in déze interpretatie te willen persen, is naar mijn mening dwaasheid - ik kan er geen vriendelijker woord voor vinden.

Het enige bewijs voor een geliefde die Marie heette, ligt in het acrostichon MARIE van twee liederen: 22 en 23. Het bestaan van een geliefde Mergriete blijkt (behalve uit gedicht 7) uit lied 13, met het acrostichon O MERGRIETH (I. MERGRIETE) GHEFT MI DANC. Maar er zijn andere acrosticha: MAIE (18, 20, 50), MAES (20, 50), LIEGAERT (28), LAUWERETTE (30), CALLE (31), VIOLETTE (34), NANNE (47) en NIET(E) (107, 111, 114)<sup>1</sup>. Zij baren Heeroma weinig zorg. Maie en Maes moeten vleinenamen voor Marie zijn geweest, en Mergriete werd door de dichter, behalve met haar eigen naam, aangeduid met de hoofse pseudoniemen Violette en Lauwerette, met de schuilnamen Liegaert, Calle en Nanne, en met de vleinaam Niete, welke laatste gereserveerd was voor haar intieme vrienden. Heeft het zin dit te weerleggen?

Nog een enkele opmerking wil ik maken over Heeroma's kalender-hypothese. Hij is daartoe gekomen door op te merken dat op tien plaatsen in het liedboek twee wat hij noemt ‘onhoofse’ liederen op elkaar volgen, temidden van ongelijke aantallen liederen van een ander karakter. Op zichzelf lijkt dit een interessante waarneming, al zou ik er wel graag een definitie van ‘onhoofs’ bij hebben ontvangen. Op welke gronden, zo vraag ik mij nu af, beschouwt Heeroma het wachterlied 72 als ‘onhoofs’? En zou hij op de gedachte zijn gekomen, 122 als een obscene lied te interpreteren als hij er niet bij voorbaat van overtuigd was geweest, dat dit lied een onhoofs tweetal moest vormen met 121, het lied van de verlopen muzikant? In het *gardelijc* en de *heilde* van lied 122 kan een onbevange interpretator toch ook wel iets anders zien dan een penis en een vagina?

Om tot een indeling in twaalf afdelingen te komen, moet Heeroma zijn tien onhoofse dubbeltallen aanvullen met twee andere, die hij veronderstellenderwijs

1 Cf. het hierboven, p. 212, n. 1, geciteerde artikel van Deleu. Deze wil een deel van de liederen toeschrijven aan Jan Niete, een naam die hij afleidt uit het acrostichon NIETE IAN NIE NIET NIET van lied 111. Heeroma (p. 44-45) verwerpt deze hypothese: naar zijn mening is er voor een dichter Jan Niete in het Gruuthuse-handschrift ‘eenvoudig geen plaats’.

situeert in de lacunes tussen lied 60 en 61 (F. 21 en F. 22) en tussen lied 126 en 127 (F. 33 en F. 34). Omdat 144 en 145 liederen zijn waarin een *wert* (in 145 ook *der vrouwen zine*<sup>1</sup>), onder dankzegging voor een jaar gastvrijheid, een gelukkig nieuw jaar wordt toegewenst, moet de laatste afdeling wel die van de maand januari zijn. Dan moet het liedboek beginnen met de afdeling voor februari - het verenigingsjaar van het gezelschap ‘kan heel goed begonnen zijn op Maria Lichtmis, 2 februari’ (p. 196). Maar hoe komt het nu, vraagt de verbijsterde lezer, dat het gezelschap in januari niet minder dan vier meelieder (129, 130, 133, 136) op zijn repertoire had? Hoe komt het dat de vrolijke zangers zowel in juli als in september nieuwjaarsliederen zongen? Natuurlijk heeft Heeroma ook daarvoor een verklaring. Ik zal niet trachten hem daarbij te volgen. Liever laat ik hem op de vleugels van zijn hypothesen klapwiekend omhoogstijgen van de tinnen van zijn bouwwerk. Als een andere Icarus.

## VII *Besluit*

De lezer die het geduld heeft gehad mijn uiteenzettingen te volgen, zal zich wellicht hebben afgevraagd tot welke conclusie zij zouden moeten leiden. Misschien is de vrees bij hem opgekomen, getuige te moeten zijn van een schouwspel als dat waarmee Poe *The Fall of the House of Usher* besluit. Ik voel niets voor een dergelijk dramatisch sloteffect. Het is geen opwekkende ervaring, een geleerde van naam steeds meer verblind te zien raken door een drogbeeld, zó verblind dat hij de feiten geweld aandoet om ze ermee in overeenstemming te brengen. Ik heb het schrijven van dit stuk, waar de redactie mij om gevraagd had, een beroerd karwei gevonden. Maar het moest geschreven worden, omdat de zaak in het geding te belangrijk is om er het zwijgen toe te doen. Daarom kan ik mij ook niet aan het uitspreken van een oordeel onttrekken.

Wil dat oordeel rechtvaardig zijn, dan moet vooraf de volle nadruk vallen op het feit dat wij aan Heeroma een nieuwe editie van het Gruuthuse-liedboek danken, een editie waar de neerlandistiek reikhalzend naar heeft uitgezien. Heeroma heeft het onderzoek van de liederen mogelijk gemaakt en op gang gebracht. Dat is voorwaar geen geringe verdienste. De beoordeling van zijn editoriale werk viel buiten het bestek van deze kanttekeningen; ik kan hier alleen verklaren dat ik, ondanks mijn bezwaren tegen vele annotaties, in de wijze waarop hij de teksten presenteert tot mijn vreugde dikwijls de editeur van de *Tweede Rose* heb weergevonden, een man van wetenschap voor wie ik respect koester.

Maar voor de inleidende studie die aan de teksteditie voorafgaat, kan ik deze waardering niet opbrengen. Integendeel: ik acht die inleiding methodisch onaanvaardbaar. Als ik zijn betoog ‘fantasierijk’ noem, zeg ik te weinig. Op de laatste bladzijde van zijn boek heeft Heeroma geschreven: ‘En hiermee neem ik afscheid van het wonderlijkste boek dat ik ooit geschreven heb, het boek dat Jan Moritonen door mijn hand heeft willen schrijven om vijf en een halve eeuw na zijn dood - “Nochtan moet emmer ghestorven sijn” - samen met zijn dertig jaar eerder overleden vriend Egidius tòch nog herkend te kunnen worden. Achteraf.’ Iemand die zich op dusdanige, welhaast telepathische wijze geleid voelt, maakt aanspraak op een inzicht

1 Cf. Lieftinck in *Ts* 83 (1967), p. 46.

van hoger orde dan dat waartoe fantasie een bijdrage kan leveren. Heeroma grondt die aan-

spraak op zijn dichterschap. Als dichter acht hij zich in staat ‘een nieuw kenmiddel, een nieuw soort kennis’<sup>1</sup> aan de wetenschap toe te voegen. In zijn *Defence of Adventure* omschrijft hij dit als volgt: ‘Dat nieuwe kenmiddel is het lezen met het oor en met de verbeelding, een herkenkend “luisteren” en een herkenkend “zien”’. En even verder: ‘Herkenning is het eerste en het laatste in de filologie. Natuurlijk moet de herkenning van het oor, de evocatie der verbeelding achteraf gecontroleerd worden met de kenmiddelen der conventionele, redenerende filologie. De herkenning moet in overeenstemming zijn of gebracht worden met het getuigenis van alle feitelijkheden die men buiten het directe lezen om te weten kan komen’<sup>2</sup>.

Ik zal niet ontkennen dat een dichter, dank zij zijn dichterschap, een bijdrage kan leveren tot een filologisch onderzoek, zelfs als dat onderzoek een middeleeuws werk betreft. Maar als hij een *wetenschappelijke* bijdrage wil leveren, mag hij het met de wetenschap niet op een accoordje gooien. Dan moet hij filoloog zijn, dat betekent: hij moet, diep doordrongen van onze immense ignorantie, met behulp van *controleerbare* middelen, een inzicht trachten te winnen in litteratuur uit het verleden. Hij moet vragen stellen, hij moet ploeteren om er iets, al is het nog zo weinig, van te begrijpen, hij moet mogelijkheden tegen elkaar afwegen, hij moet, voor alles, twijfelen. Heeroma houdt nooit rekening met andere mogelijkheden, hij twijfelt zelden. Hij wéét het immers al, op grond van zijn ‘herkenning’. Ik gun hem zijn zekerheden graag, maar met wetenschap hebben zij weinig te maken.

Als verzachtende omstandigheid bij mijn oordeel wil ik laten gelden: de haast waartoe hij gedwongen was toen hij de uitdaging eenmaal had aanvaard om in minder dan een jaar tijds dit boek te schrijven. Die haast moet elke bezonnenheid bij voorbaat hebben uitgesloten. Verder kan ik aanvoeren dat zijn inleiding stimulerend is, dat er een hoeveelheid waardevol materiaal in ligt opgeslagen, en dat zij althans een aantal hypothesen bevat die de overweging ten volle waard zijn. Achteraf zou wel eens kunnen blijken dat Heeroma, juist door tegenspraak uit te lokken, de stoot heeft gegeven tot een gedegen onderzoek van het handschrift en zijn inhoud. Helaas moet ik hieraan toevoegen: er zou ook wel eens kunnen blijken dat zijn fantasieën buiten de kring van vakgenoten een gevaarlijke aantrekkingskracht uitoefenen. Zou zijn inleiding geen wetenschappelijke pretentie hebben, dan zou er alle reden zijn om de auteur te feliciteren met zijn verbeeldingskracht en zijn creatief vermogen. Nu zij die pretentie wél heeft, en dat moet men van een jubileumuitgave van de Maatschappij toch aannemen, kan ik mijn verontrusting niet verbloemen. Naar mijn mening is de inleiding tot Heeroma's editie van het Gruuthuse-liedboek op pijnlijke wijze in strijd met de goede tradities van de Nederlandse filologie.

Utrecht, februari 1969.

W.P. GERRITSEN

1 Heeroma in *Ts* 83 (1967), p. 163 (een citaat uit zijn herdenking van Albert Verwey (*Ts* 82 (1966), p. 35)).

2 Heeroma in *Ts* 83 (1967), p. 163-164.