

Lezen als een toehoorder

Stemgebruik in de eerste Gruuthuse-allegorie

MAARTEN DE MEIJER

Inleiding

In de afgelopen decennia is de internationale mediëvistiek zich steeds meer gaan realiseren dat vragen omtrent *performance* betrokken dienen te worden in het onderzoek naar middeleeuwse literatuur in de volkstaal. Volkstalige literaire communicatie in de middeleeuwen kwam immers voornamelijk tot stand via voordrachten en opvoeringen.¹ De opvoeringen zelf mogen reeds lang vervlogen zijn, dat betekent niet dat we de teksten die eraan ten grondslag lagen niet vanuit performatief perspectief kunnen beschouwen. Wat een ‘performatieve’ benadering van cultuur inhoudt, kan volgens mediëvist en literatuurtheoreticus Hans Rudolf Velten het gemakkelijkst gedefinieerd worden door het af te zetten tegen de traditionele ‘tekstuele’ of ‘referentiële’ benadering van cultuur:

Während demnach ‘Textualität’ als Ensemble kultureller Einzelelemente, als strukturiertes und bedeutungstragende Gewebe bezeichnet werden kann und methodisch die Beschreibung alles kulturelles Handelns mit semantischen Metaphern ist, zielt ‘Performativität’ auf ein Verständnis von Kultur als Handlung, als dynamischen Prozess ab, in dessen Rahmen kulturelle Ereignisse, aber auch Texte sich zunächst aus ihrem Vollzug, ihrer Konstituierung verstehen lassen und mit Handlungsmetaphern beschreibbar sind.²

Het tegenover elkaar zetten van deze termen illustreert dat in principe elke culturele uiting, afhankelijk van het gekozen onderzoeksperspectief, benaderd kan worden als ‘tekst’ of als ‘handeling’. Zo is het mogelijk om toneelvoorstellingen, poëzievoordrachten of religieuze rituelen, cultuuruitingen die over het algemeen worden opgevat als *cultural performances*, als ‘tekst’ te benaderen door ze te zien als semantische tekensystemen, waarvan de betekenis vooraf vastligt en dus onveranderlijk is. Anderzijds is het mogelijk om teksten, afbeeldingen of zelfs gebouwen, die doorgaans niet worden opgevat als *performances*, als ‘handelingen’ te benaderen door de betekenissen centraal te stellen die in het moment van receptie ontstaan, die binnen verschillende contexten van elkaar kunnen afwijken en die vluchtig zijn. Op die manier kan men dus spreken over de ‘performatieve’ dimensie van een tekst en over de ‘tekstuele’ dimensie van een theateropvoering.³ Nog in 2007 verzuchtte Herman Pleij in *Het geveugelde*

* Dit artikel is een bewerking van mijn masterscriptie aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Ik dank mijn begeleider Johan Oosterman hartelijk voor zijn op alle vlakken voortreffelijke begeleiding.

1 Müller 1996, xi, Postlewaite 2007, 7 en Pleij 2007, 49–50.

2 Velten 2002, 221.

3 Een goed overzicht van de performancetheorieën die binnen de cultuurwetenschappen ontwikkeld zijn, wordt geboden door Fischer-Lichte 2000, Wirth 2002, Martschukat & Patzold 2003, Fischer-Lichte 2003, Shepherd & Wallis 2004 en Loxley 2007.

woord dat binnen de Nederlandse mediëvistiek vragen omtrent performativiteit nog veel te weinig aan bod komen. Willen we recht doen aan de wijze waarop de laatmiddeleeuwse literatuur in de volkstaal gefunctioneerd heeft, dan zullen we ons bij de bestudering ervan continu bewust moeten zijn van het performatieve karakter ervan.⁴

Een handschrift met een uitgesproken performatief karakter is het Gruuthusehandschrift, een convoluut met gebeden (deel I), liederen (deel II) en gedichten (deel III). In veel liederen en teksten in het handschrift is duidelijk sprake van een wijperspectief en opvallend vaak bevat de aanhef van de liederen en de refreinen aansporingen aan de toehoorders om deel te nemen aan de voordracht.⁵ Ook inhoudelijk wordt in de teksten zo dikwijls gerefereerd aan zingen, bidden en dichten in gezelschap, dat aannemelijk is dat het handschrift gefunctioneerd heeft in een groep van zanger-dichters, die bijeen kwamen om naar elkaars liederen en teksten te luisteren.⁶

Een van de teksten in het Gruuthusehandschrift met een hoog performatief gehalte is de eerste minneallegorie in het gedichtengedeelte. Deze tekst vangt aan met een proloog over het verschil tussen verijnde en onbeschaafde kunst en handelt daarna over een droom waarin een 'ic' in de ban raakt van een licht dat uit een burcht schijnt.⁷ Binnen de muren van deze burcht resideert een twintigtal allegorische personages waarmee de 'ic' na enige schroom in contact treedt. Aan het einde van het verhaal wordt de 'ic' weer uit de burcht verstoten. Over het algemeen wordt de 'ic' in deze tekst geïnterpreteerd als een minnaar, de burcht als een door hem beminde dame en de burchtbewoners als aspecten van haar innerlijke leven.⁸ Een aantal kenmerken van de eerste Gruuthuse-allegorie wijst direct in de richting van een voordracht. Zo zijn in de tekst acht liederen met muzieknotatie opgenomen, worden personages en ruimtes zeer beeldend geschetst en worden de gesprekken die zich binnen de burcht afspelen voor een groot gedeelte in de directe rede weergegeven (*showing*) in plaats van dat ze geparafraseerd worden door de 'ic' (*telling*). Dergelijke elementen bieden mogelijkheden voor een levendige vertolking. Verder bracht Joris Reynaert in 2010 aan het licht dat in de eerste Gruuthuse-allegorie overwegend sprake is van rijmbreking aan het einde van spreekbeurten. Dat wil zeggen dat het einde van een spreekbeurt van een personage niet samenvalt met een rijmgrens, maar met het eer-

4 Pleij 2007, 336-337. Twee recente Nederlandse publicaties, waarin performativiteit wel centraal staat, zijn bijvoorbeeld De Bruijn 2008 en De Bruijn 2011.

5 Rierink 1991, 139 en Hogenelst & Rierink 1992, 46.

6 Rierink 1991, 146. Zie ook Hogenelst & Rierink 1992, 47-48. De belangrijkste publicaties waarin het Gruuthusehandschrift in verband wordt gebracht met verschillende personen en gezelschappen in Brugge zijn Erné 1972, Oosterman 1992a, Oosterman 1995, 142-152 en 193-204, Hogenelst & Van Oostrom 1995, 240-249, Reynaert 1999, 13-21, Brinkman 2002a, Brinkman 2005, Derycke & Van Bruaene 2005, 69-71, Pleij 2007, 44-45 en Geirnaert 2010.

7 Codicologisch onderzoek heeft uitgewezen dat de eerste Gruuthuse-allegorie het handschrift waarschijnlijk oorspronkelijk opende. Dat roept de gedachte op dat de po tiale proloog van de allegorie een leeswijzer was voor de andere teksten in het handschrift. Zie Oosterman 1992b, 192.

8 De interpretatie van de eerste Gruuthuse-allegorie als een liefdesgeschiedenis is met name uitgewerkt in Erné 1970, Lassche 2002 en Brinkman 2002b. Een belangrijk argument voor deze interpretatie zijn de overeenkomsten tussen de eerste Gruuthuse-allegorie en de *Roman de la Rose*: in beide teksten vormt een droom het kader voor de vertelling, wordt gebruik gemaakt van een *natureingang* en het dolage-motief, bezoekt de 'ic' een heldere fontein, is er sprake van burchten en wordt de 'ic' verwond door 'minnepijlen'. Ook ik beschouw de interpretatie van de eerste Gruuthuse-allegorie als een liefdesgeschiedenis als de primaire interpretatie van deze tekst.

ste rijm van een rijmpaar. In de eerste Gruuthuse-allegorie is er volgens Reynaert bij 77% van de spreekbeurtwissels sprake van rijmbreking.⁹ Het verschijnsel onderstreept het performatieve karakter van de teksten, aangezien deze techniek ook voorkomt in de abele spelen en vele rederijkersspelen. De auteur van de eerste drie Gruuthuse-gedichten had blijkbaar een toneelmatige receptie op het oog.¹⁰ Tot slot wijst Reynaert erop dat de aanwezigheid van ‘de principieel-poëtische proloog, waarin een zelfbewuste dichter zijn publiek zegt te willen kiezen onder hen *die de weghe der consten kennen* en die zijn werk naar waarde weten te schatten’, een extra argument vormt om aan te nemen dat de eerste Gruuthuse-allegorie was bedoeld om in gezelschap voorgedragen te worden.¹¹

Een belangrijk onderdeel van die publieke opvoering vormde waarschijnlijk het gezamenlijk raden naar de betekenis van de allegorie. Rond 1400 zijn er meerdere genres en receptiesituaties bekend, die lijken op die van het Gruuthusehandschrift en waarbij het aandachtig en in gezelschap ‘raden naar een bedoeling’ van allegorieën aan de orde was.¹² De eerste Gruuthuse-allegorie sluit perfect aan bij contemporaine spelen met minnevragen waarbij men elkaar voor de opgave stelde oplossingen te vinden voor liefdesdilemma’s.¹³ Dergelijke minnevragen of -raadsels konden volgens Van der Poel ook in de vorm van een ‘koningsspel’ voorgelegd worden aan ‘de koning die niet liegt’ (*le roi qui ne ment*).¹⁴ Brinkman legt expliciet het verband tussen de eerste Gruuthuse-allegorie en deze koningsspelen. Dat in de allegorie het personage Suverheit in de burcht wordt toegezongen met ‘coninginne, keyserhinne’ en Suverheit vervolgens de aanwezige burchtbewoners vraagt om haar uit te leggen wat het lied betekent, verleidt Brinkman zelfs tot de gedachte dat ‘de auteur als het ware in een miniatuur rond *Suverheit* een mogelijk geïdealiseerde receptiesituatie heeft afgebeeld’.¹⁵ Een receptiesituatie dus, waarin de toehoorder werd uitgedaagd om de diepere betekenis van de allegorie te achterhalen.

Reeds in 2004 zette Bart Ramakers de eerste Gruuthuse-allegorie in om een lans te breken voor de performatieve analyse van literaire, niet-dramatische Middelnederlandse teksten.¹⁶ Door de eerste allegorie in het Gruuthuse-handschrift te benaderen als een encenering of opvoering deed hij een poging de primaire affecten en reacties bloot te leggen, die het in de tekst beschreven schouwspel op het moment van receptie losmaakte bij het oorspronkelijke publiek. Met primaire affecten en reacties doelde Ramakers op lichamelijke en emotionele reacties van het publiek: ‘Men verbaasde of verwonderde zich, toonde afgrijzen of medeleven, had plezier of maakte zich boos’.¹⁷ Ramakers geeft in zijn artikel al aan dat de *performance* van groot belang

9 Reynaert 2010, 154–157 en 160, n. 16.

10 Reynaert 2009, 34 en Reynaert 2010, 154–157, 164 en met betrekking tot de eerste Gruuthuse-allegorie vooral Reynaert 2010, 160, n. 16.

11 Reynaert 2010, 160, n. 16. Zie ook Reynaert 1999, 176.

12 Van Oostrom 1987, 108–121.

13 Van Oostrom 1987, 131.

14 Van der Poel 1992, 207.

15 Brinkman 2002b, 75–76.

16 Ramakers 2004.

17 Ramakers 2004, 128.

kan zijn bij het interpreteren van de allegorie: ‘Immers, al wat de personages in het vertolkte verhaal zien, horen en doen – hun namen, mimiek, gestiek, stem, kostuum en attributen, decor en rekwisieten, maar ook de ruimte waarin ze zich bewegen, hun positie en interactie – al dat is in beginsel met betekenis geladen’.¹⁸ Omdat de betekenis van de tekst grotendeels wordt bepaald door de *performance*, is het van belang om er bij stil te staan en niet meteen ‘door te (willen) stoten naar de betekenis, naar de wereld van de ideeën en mentaliteiten achter de tekst’.¹⁹

Ramakers’ artikel nodigt uit om ook voor andere performatieve aspecten van de eerste Gruuthuse-allegorie na te gaan welke primaire affecten en reacties ze mogelijk bij het historische publiek losmaakten en hoe deze affecten en reacties zich verhoudten tot de allegorische betekenis van deze tekst. In dit artikel zal de performativiteit van de eerste Gruuthuse-allegorie als stuwende kracht achter de interpretatie van deze tekst centraal staan. Waar Ramakers zich echter richtte op het beeld en de tekst las als een toeschouwer, richt ik mij op de stem en lees de tekst als een toehoorder. In het navolgende wordt getracht om een reconstructie te maken van het stemgebruik in de eerste Gruuthuse-allegorie: de wijze waarop de personages spreken in de directe rede en hoe dit spreken vertolkt werd door een performer. Welke aanknopingspunten bevat de tekst voor de reconstructie van het stemgebruik? Welk effect had het stemgebruik op het toenmalige publiek? En hoe verhoudt het stemgebruik zich tot de interpretatie van deze allegorie als een liefdesgeschiedenis? Oftewel: welke rol speelde het stemgebruik met betrekking tot het gezamenlijk ‘raden naar een bedoeling’ door de oorspronkelijke toehoorders? Het doel is om met het beantwoorden van deze vragen de eerste Gruuthuse-allegorie steviger in haar cultuurhistorische context te plaatsen en tot een beter begrip te komen van de interpretatie ervan. Hieronder wordt eerst ingegaan op de theorie en methode met betrekking tot de reconstructie en de analyse van (de dramatische werking van) stemgebruik. Tijdens deze bespreking zal globale informatie aan de orde komen over de aanknopingspunten die de eerste Gruuthuse-allegorie biedt voor de analyse van het stemgebruik. Daarna wordt aan de hand van deze algemene bevindingen het stemgebruik in twee episoden van de eerste Gruuthuse-allegorie uitvoerig geanalyseerd en geïnterpreteerd.²⁰

La nécessité de la performance

De vraag is welke hulpmiddelen tot onze beschikking staan om de stem te kunnen ‘horen’ in de tekst. Zumthor wees er in het artikel ‘The Text and the Voice’ op dat

¹⁸ Ramakers 2004, 129.

¹⁹ Ramakers 2004, 138.

²⁰ Ik maakte gebruik van de webexpositie van het Gruuthuse-handschrift van de KB. De eerste pagina van de eerste Gruuthuse-allegorie is via de link http://www.kb.nl/bladerboek/gruuthuse/page_39r.xml [24 november 2011] direct te bereiken. Overigens wordt in de webexpositie voor de eerste Gruuthuse-allegorie een andere regelnummering gehanteerd dan in de meeste secundaire literatuur over deze tekst. Dat komt doordat de acht liederen, die in de tekst zijn ingebed, in de webexpositie een eigen nummering hebben gekregen en dus de nummering van de rest van de tekst onderbreken. Ik zal hier steeds verwijzen naar de regelnummers van de webeditie, aangezien deze op dit moment de meest toegankelijke editie van het Gruuthuse-handschrift vormt.

elke ‘literaire’ middeleeuwse tekst bedoeld was om hardop voorgedragen te worden.²¹ Dat betekent volgens hem echter niet dat we de teksten die ons overgeleverd zijn simpelweg kunnen opvatten als ‘recordings of spoken words’. De tekst is daarentegen op te vatten als een ‘empty form’ die de performer met zijn stem opvulde.²² Dat is ook het verschil dat Zumthor in het artikel ‘Que-est-ce qu’un style médiévale?’ maakt tussen *texte* en *oeuvre*. De *texte* is een reeks tekens die de dichtelijke boodschap constitueert op het grammaticale, lexicale en retorische niveau. Het *oeuvre* is de ‘message en situation’, de boodschap zoals die wordt overgebracht op en geïnterpreteerd door het publiek tijdens de performance. Het is het moment waarop de dichtelijke boodschap wordt geactualiseerd door de stem en andere performatieve elementen.²³ De vraag is hier hoe we performatieve elementen van het *oeuvre*, dat voorgoed vervlogen is, terug kunnen vinden in de *texte*, die ons overgeleverd is.

Zumthor geeft zelf aan dat hoewel een tekst een ‘empty form’ is, de vormgeving ervan op zijn minst ten dele bepaald wordt door de beoogde receptie: ‘The inherent properties of the human voice must be a determining force, at least in part, on the formation of poetic messages designed for oral transmission’.²⁴ Als voorbeelden noemt Zumthor zaken als toon, timbre, volume en toonhoogte.²⁵ Het kan volgens hem niet anders of iets van die ‘inherent properties’ van de menselijke stem vinden hun weg in de tekst.²⁶ De stem van de performer is bijvoorbeeld hoorbaar als er sprake is van een ‘place en creux’ in de tekst: een overgang tussen de spreekbeurten van personages in de directe rede die niet gemarkeerd wordt door een frase als *seit hi* of andere elementen en dus noodzakelijkerwijs met performatieve middelen voor de middeleeuwse toehoorder gemarkeerd moet zijn geweest. Zoals Zumthor het zegt: ‘La nécessité de la performance est inscrite dans l’œuvre’.²⁷ Naast ongemarkeerde sprekerswissels kan men ook denken aan overgangen tussen de directe en indirecte rede en aan overgangen tussen verschillende episodes in het verhaal die door middel van de stem gemarkeerd kunnen of zelfs moeten worden. Stemgebruik laat zich dus allereerst definiëren als het gebruik van de ‘inherent properties’ of de ‘matérialité’ van de stem zoals toon, timbre, volume en toonhoogte om duidelijkheid te verschaffen aan de toehoorder over de structuur van de tekst.

Eind jaren negentig merkte ook Frank Brandsma in zijn publicaties over de presentatie van de directe rede in Middelnederlandse epische teksten op, dat deze over het algemeen een consistente en behulpzame interpunctie zoals wij die kennen ontberen. Toch bevatten deze teksten volgens hem wel degelijk elementen die zowel de performer als de toehoorder hebben geholpen bij het herkennen van de structuur van de tekst; in het bijzonder de dialogen. Zo kunnen in de kantlijn paragraaftekens,

21 Zumthor 1984, 67.

22 Zumthor 1984, 70. Zoals Van Driel het treffend verwoordt: ‘Zoals een partituur van een klassiek muziekstuk zich verhoudt tot de definitieve muzikale vertolking, zo verhoudt de epische tekst zich tot de finale opvoering. Achter die partituur kan een surplus aan stijleffecten schuilgaan die pas door de vertolker worden gerealiseerd.’ Zie Van Driel 2007, 152.

23 Zumthor 1993, 39.

24 Zumthor 1984, 76.

25 Zumthor 1984, 74.

26 Zumthor 1993, 36–37, 40.

27 Zumthor 1993, 44–45.

lombarden, punten of woorden als *ende* of *doe* staan, die de performer erop attenderen dat in deze regel spreektekst van een personage begint.²⁸ Woorden als *ende* en *doe* kunnen ook in de tekst zelf opgenomen zijn aan het begin van de regel. Dikwijls wordt een spreekbeurt ook voorafgegaan door een aanduiding van de spreker en door een woord of woordgroep waaruit duidelijk wordt dat het personage iets gaat zeggen: de ‘inquitformule’ (*sprac, seide*). De inquitformule vormt overigens ook voor de toehoorder de belangrijkste markering dat een personage gaat spreken. Het begin van de spreekbeurten zelf wordt vaak gemarkeerd met het noemen van de persoon die aangesproken wordt of met een typische aanhef (formules als *bi mire trouwen* of *jaet*). Al deze elementen kunnen de performer bij het vooruit lezen tijdens de performance tevens behulpzaam zijn bij het herkennen van het einde van een spreekbeurt.²⁹

Uit het onderzoek van Brandsma blijkt hoezeer auteurs en kopiisten bij het vormgeven en opmaken van de tekst rekening gehouden moeten hebben met de akoestische realisering ervan in een opvoering. Het aantal ‘places en creux’, zoals Zumthor die omschrijft, wordt hierdoor weliswaar drastisch verminderd, maar Brandsma wijst erop, dat de door hem onderzochte teksten op sommige plekken toch problematisch blijven:

In the analysis and discussion of the material, I have assumed that the authors and scribes expected their texts to be read aloud to an audience, since that assumption best brings to light the function of elements like the addressee. It also makes the modern reader more aware of, for instance, the problems that arise when inquit-formulas are omitted in a rapid exchange of words or when within a unit the mode of speech suddenly changes from indirect to direct.³⁰

Wanneer twee spreekbeurten elkaar opvolgen zonder dat de sprekerswissel gemarkeerd is, spreekt Brandsma van ‘botsende clausen’.³¹ De plotselinge overgang van indirecte naar directe rede (en vice versa) noemt hij ‘overgliding’.³² Zowel botsende clausen als overgliding werden in het verleden nogal eens opgevat als onzorgvuldigheden die de tekst onduidelijk maakten.³³ Brandsma interpreteert ze echter als technieken om de tekst voor de performer en het publiek te verlevendigen.³⁴ Ook het ge-

²⁸ Brandsma borduurt met betrekking tot deze elementen voort op eerder onderzoek in de jaren tachtig door o.a. Kuiper, Mantingh en Van den Berg. Zie Brandsma 1997, 289, n. 4 en Brandsma 1998, 355, n. 7.

²⁹ Brandsma 1997, 288–295 en Brandsma 1998, 228–229 en 232. In 2006 verscheen een artikel van Ingrid Biesheuvel waarin zij een analyse van de presentatie van de directe rede inzet om aan te tonen dat er in de laatste regels van *Van den vos Reynaerde* géén sprekerswissel plaatsvindt tussen Isingrijn en Bruun, waar alle edities van het dierenepos een wissel door middel van moderne typografie wel suggereren. Biesheuvel 2006.

³⁰ Brandsma 1997, 290. Zie ook Brandsma 1998, 227 en Brandsma 2000, 16.

³¹ Brandsma 1997, 292 en Brandsma 1998, 233. Van Driel noemt zelfs voorbeelden van een of meer ongemarkeerde sprekerswissels binnen een enkele versregel. Zie Van Driel 2007, 81–84.

³² Brandsma 1997, 270 en Brandsma 1998, 233 en met name de literatuurverwijzing in Brandsma 1998, 355, n. 11. In het Engels heet het fenomeen ‘emerging direct discourse’. Brandsma 2000 is volledig aan het fenomeen gewijd.

³³ Zo zag Kalf volgens Heeroma in de voorbeelden van overgliding in de *Moriaen* en *Karel ende Elegast* een ‘onbewuste ontsporing’. Heeroma zelf interpreteerde overgliding in deze teksten echter als een ‘bewust effect’ en associeerde het eerder met ‘raffinement’ dan met ‘onbeheertheid’. Zie Heeroma 1973, 92–96. Zie ook Van Driel 2007, 84–86 en 151–152.

³⁴ Brandsma 2000, 29. Van Driel hierover: ‘[...] misschien heeft de ambitieuze voordrachtskunstenaar de vertolking van zulke dialogen wel als een *performer’s dream* ervaren? Want met name in deze gesprekken [waar overgliding in voorkomt, MdM] is zijn inbreng onmisbaar en kan hij zijn talent ten volle ontplooiën’. Zie Van Driel 2007, 152.

geven dat in de meeste epische teksten die Brandsma onderzocht niet gebruik wordt gemaakt van één structureringstechniek maar verschillende technieken worden afgewisseld, heeft volgens Brandsma waarschijnlijk te maken met de wens om de performance te verlevendigen.³⁵ De stem werd dus niet alleen gebruikt ter verduidelijking, maar ook ter verlevendiging van de *performance*.

Als we met het begrippenapparaat van Zumthor en Brandsma naar de eerste Gruuthuse-allegorie kijken, vinden we de eerste aanknopingspunten voor de analyse van stemgebruik. Circa 30% van de eerste Gruuthuse-allegorie bestaat uit directe rede, gesproken door meer dan 20 personages. In totaal gaat het om 141 spreekbeurten, die in lengte variëren van een enkel woord tot 52 regels.³⁶ In de allegorie worden 113 van de 141 directe redes aangekondigd met een inquitformule.³⁷ In drie van die 113 gevallen is sprake van een plotselinge overgang van indirecte naar directe rede (overglijding).³⁸ Wilde de toehoorder deze overgangen meekrijgen, dan diende de performer deze te markeren met zijn stem (en andere performatieve middelen). Dat wil zeggen dat hij een duidelijk onderscheid moest maken tussen de stem van de 'ic', die het verhaal vertelt, en de stem van het personage, dat in de directe rede spreekt.³⁹ Bij 28 van de 141 spreekbeurten wordt de overgang van de verteltekst naar de directe rede of een overgang tussen twee sprekers niet voor de toehoorder aangekondigd met een inquitformule.⁴⁰ Het eerste verschijnsel wordt door Brandsma niet besproken en noem ik hier 'spontane directe rede' (9 van de 28 ongemarkeerde overgangen).⁴¹ In het tweede geval is sprake van botsende clausen (19 van de 28 ongemarkeerde overgangen).⁴² In deze gevallen nodigt de tekst (of liever: de auteur) de performer uit om zijn stem ter verduidelijking in te zetten. De variatie in de vormgeving van de directe rede in de eerste Gruuthuse-allegorie vormt een extra aanwijzing dat deze tekst vermoedelijk de basis vormde voor een zeer levendige en afwisselende *performance*, waarbij de voordrager werd uitgedaagd zijn stem optimaal te benutten om de toehoorder inzicht te geven in de dialoogstructuur. De resultaten van deze globale analyse zullen van pas komen bij de bespreking van het stemgebruik in twee episoden uit de eerste Gruuthuse-allegorie.

35 Brandsma 1997, 290-291 en 294.

36 Zie respectievelijk vs. 1062 en vs. 1578-1629.

37 Zie vs. 208, 254, 258, 334a, 357, 366, 376, 382, 410, 426, 445, 452, 456, 460, 492, 499, 523, 530, 607, 649, 653, 665, 676, 677, 700, 704, 713, 718, 741, 765, 766, 774, 804, 810, 827, 838, 842, 844, 848, 882, 886, 898, 978, 986, 992, 999, 1036, 1044, 1046, 1058, 1060, 1106, 1118, 1131, 1138, 1145, 1162, 1167, 1184, 1213, 1225, 1235, 1238, 1247, 1257, 1269, 1282, 1319, 1336, 1360, 1368, 1372, 1390, 1392, 1399, 1401, 1411, 1416, 1425, 1434, 1479, 1505, 1521, 1532, 1538, 1547, 1560, 1574, 1578, 1630, 1635, 1650, 1686, 1777, 1779, 1810, 1824, 1830, 1839, 1851, 1856, 1866, 1876, 1880, 1884, 1885, 1900, 1910, 1917, 1934, 2101, 2114 en 2127.

38 Zie vs. 492, 1282 en 1336.

39 De spreker kon ook de 'ic' zelf zijn. Ik maak een onderscheid tussen de vertellende 'ic', die het publiek kond doet van zijn droom, en de belevende 'ic', die in het moment van het vertelde spreekt in de directe rede.

40 In 14 van die gevallen volgt alsnog een inquitformule na (het eerste deel van) de spreekbeurt. Zie vs. 257, 360, 423, 535, 614, 703, 831, 903, 925, 1423, 1555, 1828, 1850 en 1918. In één geval wordt een inquit-formule zowel voor als na de spreekbeurt gegeven. Zie vs. 1818-1820.

41 Zie vs. 334b, 543, 614, 663, 702, 925, 1931, 1943 en 1977.

42 Zie vs. 256, 360, 422, 447, 534, 831, 832, 902, 1062a, 1062b, 1062c, 1186, 1240, 1423, 1554, 1828, 1850, 1918 en 2130.

Dramatisch stemgebruik

Als we ons realiseren dat stemgebruik niet alleen een verduidelijkende functie, maar ook een verlevendigende functie kan hebben, kunnen we onze definitie van stemgebruik verder aanvullen met wat Evelyn Birge Vitz in haar boek *Orality and Performance in Early French Romance* uit 1999 aanduidt met ‘voice’. Met ‘voice’ bedoelt Vitz ‘quite literally, the voices of the characters – voices that performers conjured up and impersonated and made listeners physically hear’.⁴³ Ook Joost van Driel stelt in zijn proefschrift *Prikkeling der zinnen* uit 2007 over de rijke stijl van de Middelnederlandse ridderromans, dat middeleeuwse voordrachtskunstenaar verschillende stemmen gebruikt moeten hebben voor het vertolken van de personages.⁴⁴ Zij deden dat niet alleen om de voordracht te verduidelijken, maar ook om het drama van de *performance* te vergroten.⁴⁵ Het gebruik van verschillende toonaarden maakt primaire affecten en reacties bij het publiek los wanneer het zich identificeert met de emoties van de personages, het schrikt van een plotselinge harde stem, zich opwindt over een valse stem, lacht om een dwaze stem, et cetera. De vraag is hoe we het dramatische gebruik van de stem door de performer kunnen afleiden uit de tekst.

Om te omschrijven hoe personages in een verhaal spreken kan gebruik gemaakt worden van het begrip *tone* (Vitz) of *conversational tone* (Van Driel). In het navolgende zal ik dit ook voor het gemak aanduiden met ‘toon’. Vitz noemt voorbeelden van stadse, hoofse, wijze, afschuwelijke, beledigende en andere tonen, maar geeft niet aan hoe die zich op basis van concrete kenmerken van elkaar laten onderscheiden, anders dan door een analyse van de inhoud van de spreekbeurten zelf.⁴⁶ Uit Van Driels benadering blijkt juist dat de inhoud niet de belangrijkste leidraad hoeft te zijn bij het omschrijven van *conversational tone*, aangezien iemands toon de inhoud kan overtreffen.⁴⁷ Hij onderscheidt drie tonen (hoofs, onverholen en grof) op basis van zaken als zinslengte, spreekbeurtlengte, aanspreekvormen, woordkeus, formulering en de mate waarin personages *to the point* komen.⁴⁸ In aanvulling hierop kan ook informatie over de (sociale) status, de handelingen of de gemoedstoestand van een personage indiceren hoe een personage spreekt. Wie nederig knielt, spreekt waarschijnlijk op onderdanige toon. En wie lacht, spreekt waarschijnlijk vriendelijk. Hier dient wel hetzelfde voorbehoud te worden gemaakt als Van Driel maakte met betrekking tot de inhoud van de spreekbeurt: het is natuurlijk best mogelijk dat iemand vriendelijk kijkt, maar vals spreekt.⁴⁹ Bij de analyse van het dramatisch stemgebruik in de eerste Gruuthuse-allegorie zullen de concrete tekstgegevens kritisch bekeken moeten worden.

Een concrete manier om *conversational tone* uit de tekst af te leiden, die door Vitz en Van Driel niet genoemd wordt, betreft eventuele aanvullende informatie in de in-

⁴³ Vitz 1999, 142.

⁴⁴ Van Driel 2007, 103.

⁴⁵ Van Driel 2007, 152.

⁴⁶ Vitz 1999, 143–149.

⁴⁷ Van Driel 2007, 86–87.

⁴⁸ Van Driel 2007, 87–96.

⁴⁹ Van Driel merkt bijvoorbeeld op dat ridders in epische teksten soms hoofs blijven praten, ook al staan ze op het punt om met elkaar op de vuist te gaan. Zie Van Driel 2007, 87.

quitformules. Zoals Sioned Davies het zegt in haar artikel over middeleeuwse voordrachtsliteratuur uit Wales: ‘Graphic introducers such as “whisper,” “shout,” “suggest,” “warn” give a further insight into a character’s personality and state of mind, and the relationship between the speakers’.⁵⁰ Dergelijke inquitformules geven niet alleen aan *dat* een personage gaat spreken, maar geven ook informatie over *hoe* een personage spreekt. Zulke ‘gemarkeerde’ inquitformules vormen daarmee de meest concrete en zichtbare tekstgegevens voor de analyse van *conversational tone*.

De vraag is op welke wijze de *conversational tone* van een personage een houvast kan bieden voor de reconstructie van de daadwerkelijke vertolking van de directe rede door een performer. Ook op dit punt zijn de zojuist besproken ‘gemarkeerde’ inquitformules het meest bruikbaar. Naar mijn mening vervullen ze niet alleen voor de toehoorder een rol op het narratieve vlak, doordat ze informatie verschaffen over het karakter en/of de gemoedstoestand van een personage, ook vervullen ze voor de voordrager een rol op het performatieve vlak. Het lijkt mij aannemelijk dat een performer een inquitformule als ‘whisper’ of ‘shout’ met beide handen aangrijpt om de spreekbeurt die erop volgt daadwerkelijk fluisterend of schreeuwend te vertolken. Dergelijke ‘gemarkeerde’ inquitformules hebben zodoende de functie van een soort ‘regieaanwijzingen’ die dramatisch stemgebruik in de hand werken. Om die reden noem ik ze dan ook ‘dramatische’ inquitformules. Ook de overige handvatten voor de reconstructie van *conversational tone* (zoals inhoud van de spreektekst, lengte van de spreekbeurt, uiterlijke omschrijving van het personage, et cetera) kunnen indirect opgevat worden als een soort ‘regieaanwijzingen’. Net als dramatische inquitformules vervullen dergelijke tekstgegevens in eerste instantie een functie op het narratieve vlak, maar kunnen vanwege hun relatie tot de *conversational tone* eveneens fungeren als indirecte ‘regieaanwijzingen’ voor de performer.

De eerste Gruuthuse-allegorie bevat 128 inquitformules waarvan ik er 98 ‘neutraal’ noem. Dat wil zeggen dat het inquitformules zijn die louter aangeven *dat* er iemand gaat spreken (of zojuist sprak) en geen informatie bevatten over *hoe* iemand spreekt. Er blijven 30 dramatische inquitformules over die wel aanvullende informatie bevatten over de manier van spreken.⁵¹ Een drietal voorbeelden: *Twifel sprac te mi weder zaen / Grimmende met lozer tale* (vs. 530–531), *Vrou hope sprac sonder ghenaden* (vs. 653), *Met zoe ten woorden gracieus / antwoorde hem hope* (vs. 699–700). Zoals gezegd vormen dramatische inquitformules het belangrijkste aanknopingspunt voor de analyse van *conversational tone* en de reconstructie van het dramatisch stemgebruik door de performer. Voorts bevat de eerste Gruuthuse-allegorie 40 passages waarin informatie in de context een idee geeft van de *conversational tone* van een personage.⁵² Net als de dramatische inquitformules zijn ze tevens van nut voor de reconstructie van het dramatisch stemgebruik

⁵⁰ Davies 2005, 22, n. 44.

⁵¹ Zie vs. 208, 254, 257, 258, 334, 492, 530–531, 607, 653, 699–700, 703, 848, 898, 1106, 1118, 1131, 1162, 1247, 1269, 1336, 1373, 1425, 1479, 1505, 1574, 1839–1840, 1885, 1900, 1910 en 2127.

⁵² Zie vs. 243–253, 318–322, 355–356, 442–443, 490–491, 498, 522, 540–542, 647–648, 659–662, 673–675, 763–764, 809, 874–879, 885, 924, 959–964, 971–973, 991, 1030–1034, 1035, 1092–1096, 1116–1117, 1124–1130, 1144, 1160–1161, 1212, 1242–1246, 1334–1335, 1402, 1406–1408, 1409, 1517–1520, 1644–1646, 1819–1823, 1883, 1907–1909, 1930, 2113 en 2124–2126.

van de performer. Wederom een aantal voorbeelden: *Als soe mi sach so louch haer mont / Aestelike soe up stont* (vs. 355-356), *Twijfel barst wel na van perte / So vul nijs wies hem sijn moet / Hi beette neder daer te voet* (vs. 540-542) en *Haer anschijn stoet int verdriet* (vs. 1144).

Met betrekking tot dramatische inquitformules en informatie in de context valt ten eerste op hoe ze in dramatisch opzicht overeenstemmen met de inhoud van de spreekbeurten en met de situatie, die ook een aanknopingspunt vormen voor de analyse van *conversational tone*. Het maakt de veronderstelling dat de performer ze gebruikte als een soort 'regieaanwijzingen' alleen maar sterker. Om een voorbeeld te geven: nadat in de tekst omschreven is dat Hope lacht en haastig opstaat, klinken haar woorden ook erg vriendelijk. Ze heet de 'ic' welkom en stelt hem gerust:

Als soe mi sach, so louch haer mont.
 Aestelike soe up stont.
 Soe sprac: 'Ghi zijt hier welcomen.
 Huwe comst sal ons beeden vromen.
 Ic weet ons beeden goeden raet.'
 (vs. 355-359)

Ten tweede valt op dat dramatische inquitformules en informatie uit de context, die van invloed is op het dramatisch stemgebruik, in nagenoeg alle gevallen aan een spreekbeurt vooraf gaan. Ook dit is een aanwijzing dat dergelijke informatie er niet alleen staat om het verhaal *an sich* te dramatiseren, maar om de performer te stimuleren de directe rede op dramatische wijze te vertolken. Voor elk van deze twee observaties vond ik maar één uitzondering in de eerste Gruuthuse-allegorie.⁵³ In beide gevallen lijkt heel bewust van de regel afgeweken te worden om een dramatisch effect te bereiken. In de bespreking van de twee episodes van het verhaal zullen deze passages uitgebreid aan de orde komen.

De eerste Gruuthuse-allegorie bevat voldoende tekstkenmerken die een aanwijzing geven voor de *conversational tone* van de personages. De dramatische werking van *conversational tone* en in het verlengde daarvan het stemgebruik van de performer hangt echter vooral af van de wijze waarop verschillende tonen in verhaal met elkaar gecombineerd worden. Zo stelt Vitz dat de grote verscheidenheid aan *conversational tones* in het werk van Chrétien de Troyes vooral effect heeft omdat ze zo efficiënt tegen elkaar worden uitgespeeld.⁵⁴ Het wordt volgens Vitz helemaal interessant wanneer personages zelf over meerdere, contrasterende tonen blijken te beschikken en ook die tonen weer tegen elkaar worden uitgespeeld, bijvoorbeeld in een interne dialoog.⁵⁵ Bij de bespreking van de twee episodes uit de eerste Gruuthuse-allegorie zal dan ook aandacht besteed worden aan hoe de verschillende *conversational tones*, eventueel van hetzelfde personage, tegen elkaar worden afgezet.

Het in zichzelf praten van een personage kan overigens nog een aanvullend dramatisch effect hebben. Wanneer het in gezelschap is van andere personages kan men

⁵³ Te weten vs. 256-257 en vs. 490-497.

⁵⁴ Vitz 1999, 146

⁵⁵ Vitz 1999, 150.

zich voorstellen hoe de performer door middel van een *stage whisper* aan het publiek duidelijk maakt dat de spreektekst van het personage in kwestie niet voor de oren van de andere personages bedoeld is.⁵⁶ Afhankelijk van de situatie kan dat een spannend en/of komisch effect hebben op de toehoorder die door het personage als het ware in vertrouwen genomen wordt en daarmee een kennisvoorsprong heeft op het personage dat de spreektekst niet kan horen. Ook in de eerste Gruuthuse-allegorie komen een aantal *stage whispers* voor.

De kritische lezer zal misschien tegenwerpen dat de toon waarop een personage spreekt niet zomaar gelijkgesteld mag worden met de wijze waarop de voordrachtskunstenaar de stemmen van de personages vertolkt – dat het onderzoek naar stemgebruik slechts een analyse van de *tekst* betreft en niet van de *performance*. Van Driel merkt in zijn proefschrift over de snedige en grove uitdrukkingen in *Reineart* en *Ferguut* op:

Die formuleringen zullen door een goede voordrager op een subtiele wijze ten gehore zijn gebracht. Als hij een cynisch commentaar [...] niet met bijpassende scherpte zou brengen, dan zou al het effect jammerlijk verdwijnen. Deze teksten vereisen een subtiele en intense vertolking, die recht doet aan hun stilistische kwaliteit.⁵⁷

Hetzelfde valt te zeggen voor de dramatische werking van het stemgebruik in de eerste Gruuthuse-allegorie. Wanneer een performer de ‘regieaanwijzingen’ in de inquitformules en de context niet opvolgde en de tekst neutraal oplas, werd de dramatische potentie die erin besloten ligt volledig teniet gedaan. Pas wanneer de voordrachtskunstenaar al zijn kwaliteiten inzette om de spreekbeurten van de personages in de directe rede op dramatische wijze te vertolken, werden de door de auteur beoogde primaire affecten en reacties bewerkstelligd bij het publiek. Hoewel mijn onderzoek noodzakelijkerwijs gebaseerd is op de overgeleverde tekst van de eerste Gruuthuse-allegorie, is in die zin wel degelijk sprake van een analyse van de *performance* van de tekst, aangezien deze onmisbaar is voor het functioneren van de tekst in zijn oorspronkelijke cultuurhistorische context.

Nu we hebben gezien dat de eerste Gruuthuse-allegorie voldoende aanknopingspunten bevat voor de analyse van stemgebruik, zullen twee episoden uit deze tekst uitvoerig besproken worden. In de eerste analyse staan de dramatische werking en de allegorische betekenis van het stemgebruik van de personages Twifel en Hope centraal in de versregels 196–775. In de tweede analyse zal ik mij richten op werking en betekenis van de vocale *performance* van de personages Hoede en Juecht in de versregels 776–1309.

Analyse 1: Twifel en Hope

De ‘ic’ vertelt over hoe hij in een droom, dolend door een prachtig landschap, in vervoering raakt van een fel licht. Aangezien het pad dat naar dit licht leidt nog onbetre-

⁵⁶ Vitz 1999, 155–156. In het Nederlands spreken we van een ‘terzijde’.

⁵⁷ Van Driel 2007, 151.

den is, twijfelt de ‘ic’ even of hij het zal inslaan. Hij weet immers niet ‘aan wie hij zich toevertrouwt’ door deze weg te bewandelen (*In wiste niet wies mi betrouwen*, vs. 206). De ‘ic’ voert een kort gesprek met zichzelf, dat zijn twijfel treffend weergeeft. Het is de eerste directe rede in de tekst:

Ic peinsde: ‘Sal ic al den dach
 hebben ghedooft om stille staen?
 Neen! Ic, ic sal voorder gaen!’
 (vs. 208–210)

Hoe interessant deze korte passage op performatief vlak is, wordt duidelijk als we ons realiseren voor welke taak de auteur de voordrachtskunstenaar hier stelt: de laatste wordt uitgedaagd om twee *conversational tones* tegen elkaar af te zetten, waarin respectievelijk aarzeling (*Sal ik al den dach / hebben ghedooft om stille staen*) en vastberadenheid doorklinken (*Neen ic ic sal voorder gaen*). De overgang tussen deze twee *conversational tones* wordt voor de toehoorder niet gemarkeerd met een inquitformule, maar is voor de vooruit lezende performer wel herkenbaar aan de aanhef *neen*. Weliswaar gaat het in deze passage niet letterlijk om een sprekerswissel, maar om twee ‘stemmen’ van de ‘ic’ zelf. Echter, omdat de performer zijn stem in zal moeten zetten om de overgang tussen de twee *conversational tones* van de ‘ic’ van elkaar te onderscheiden voor de toehoorder, kunnen we hier toch spreken van wat Zumthor een ‘place en creux’ noemde of zelfs van een soort botsende clausen.⁵⁸ De performer moet deze stemmen overigens wel laten klinken alsof ze van één persoon afkomstig zijn die bovendien in zichzelf praat, wat we mogen afleiden uit de inquitformule *peinsde*. Mogelijk maakte de performer gebruik van een *stage whisper* om uit te drukken dat het om een *innerlijke* dialoog ging. Samenvattend: we horen een performer die een ik-verteller vertolkt die een beleven- de ‘ic’ vertolkt die in gedachten een contrasterend vraag- en antwoordgesprek met zichzelf voert. De eerste directe rede in de Gruuthuse-allegorie blijkt een performatief hoogstandje, waarmee de performer meteen kan laten zien wat hij in huis heeft.

Ook in dramatisch opzicht is deze passage interessant. De aarzeling van de ‘ic’ vormt een breuk met de voorgaande 130 regels waarin hij nog volop aan het genieten was van het paradijselijke landschap, het heldere water van een fontein, het gezang van vogels, de geur van bloemen, de burchten langs de weg en het licht in de verte. Een dramatische vertolking van deze passage stelt het publiek in staat mee te voelen met zowel de aarzeling van de ‘ic’ als de aansporing die hij zichzelf geeft. De gedachte dat je iets naars kan overkomen wanneer je al te onbesuisd een onbekende en onbetreden weg inslaat, is immers goed voorstelbaar, evenals de nieuwsgierigheid die er tegelijkertijd door opgewekt wordt. Als de dramatische inquitformule *peinsde* er aanleiding toe gaf om deze passage inderdaad als een *stage whisper* uit te spreken, is de identificatie van de toehoorder met de emoties van de ‘ic’ nog groter: een dergelijke tweestrijd vindt immers doorgaans in gedachten plaats.

⁵⁸ De enige aanwijzing voor het publiek dat er sprake is van een ‘wissel’ is het feit dat er een vraag gesteld wordt. Op een vraag verwacht je immers een antwoord en meestal komt dat antwoord van iemand anders dan degene die de vraag stelt. Maar in dit geval komt het antwoord van een andere innerlijke stem.

De dramatische werking van deze passage wordt nog verder vergroot wanneer de toehoorder deze passage vanuit de allegorische dimensie beschouwd. Gezien de overeenkomsten met de *Roman de la Rose* (het droomvisioen, de *Natureingang*, de dodelage, de fontein, de burchten) lijkt het mij waarschijnlijk dat het publiek het relaas van de 'ic' op dit punt al opvatte als een allegorisch liefdesverhaal, de 'ic' als een minnaar en het licht als de bron van diens affectie.⁵⁹ Het dramatische effect dat de innerlijke dialoog op de toehoorder heeft, wordt versterkt doordat het publiek deze passage kan koppelen aan wat minnaars over het algemeen bij een prille liefde voelen: een innerlijke strijd tussen onzekerheid en (zelf)vertrouwen. Het is een tweestrijd die door het stemgebruik in deze passage prachtig wordt weergegeven en hier in wezen de prelude vormt voor het hele eerste gedeelte van de droom waarin de innerlijke strijd van de minnaar het hoofdthema is. Dit deel loopt tot vs. 775, waarna de 'ic' door de spleet de gebeurtenissen in de burcht gade slaat.

De 'ic' vervolgt zijn weg *alf stout alf bloot met wanklen zinne* (vs. 212) en de doornstruiken langs de weg dragen vruchten die *zoete ende zuer* zijn (vs. 220). Het is een teken dat de interne dialoog van zo-even inderdaad het thema van tweestrijd heeft geactiveerd. Een twintigtal regels later verschijnt plotseling een personage ten tonele, dat er volgens de 'ic' uit ziet als iemand *van felre aert* (vs. 244). Ook al wordt de naam van dit personage pas circa 160 versregels later in de tekst bekend gemaakt (Twifel), voor de hand ligt dat het publiek – bekend met het allegorisch procedé – het opduiken van dit personage direct koppelde aan de zojuist beschreven ontwikkeling in de gemoedstoestand van de 'ic' en het personage dus opvatte als een verpersoonlijking van de zojuist toegeslagen onzekerheid. Het personage jaagt de 'ic' de stuipen op het lijf door een speer te werpen in de bast van de boom waartegen de 'ic' zit uit te rusten. De 'ic' raakt in paniek:

Ic riep: 'Ghenaden eer, ic blive
ewelike hu prisonier!
'Allendich man, wat daetstu hier?'
dat dochtic vast int herte mijn.
Hi sprac vilein: 'Waer wiltu zijn?
Gheeft hu up, ghi zijt ghevaen.
Hu waen die hu dit doet bestaen.
Die salt hu langhe doen bezuren.
Wie sal betalen hu verburen?
Di selven hebs du hier vercocht!
(vs. 254-263)

In deze passage moet de performer maar liefs vier stemmen vertolken. Ten eerste klinkt de stem van de vertellende 'ic' die vanuit het vertellersheden drie keer het woord richt tot het publiek (*Ic riep, Dat dochtic vast int herte mijn* en *Hi sprac vilein*). Ten tweede klinkt de stem van de belevende 'ic', die het woord richt tot zijn aanvaller (*ghenade eer ic blive / ewelike hu prisonier*). Uit de dramatische inquitformule (*riep*), de

⁵⁹ Van Mierlo wees al op de overeenkomsten tussen de eerste Gruuthuse-allegorie en de *Roman de la Rose*. Zie Van Mierlo 1940, 39. Zie vooral ook Erné 1970.

situatie (hij wordt aangevallen) en de inhoud van zijn woorden (*ghenaden eer*) kunnen we afleiden dat er angst doorklinkt in deze stem. Ten derde klinkt de innerlijke stem van de belevende 'ic' die het woord slechts in gedachten richt tot zijn aanvaller (*Allendich man wat daetstu hier*). Uit de dramatische inquitformule (*dochtic vast int herte mijn*) blijkt dat deze woorden klinken als een *stage whisper*. In de woorden *Allendich man wat daetstu hier* klinkt tevens ergernis door. Ten slotte klinkt in deze passage de stem van de ten tonele verschenen snoodaard die het woord richt tot de belevende 'ic' (*Waer wiltu zijn...*). Uit de dramatische inquitformule (*hi sprac vilein*) en de informatie uit de context (de figuur is iemand *van felre aert* en hij valt de 'ic' aan) blijkt dat zijn stem woest en onvriendelijk klinkt.

Met betrekking tot de dramatische werking van deze passage is het interessant dat de overgang tussen de woorden die de 'ic' hardop uitspreekt en woorden die de 'ic' slechts in zijn gedachten 'uitspreekt' pas in tweede instantie gemarkeerd wordt door de inquitformule *dochtic vast int herte mijn*. Om de performer in de gelegenheid te stellen deze 'interne' tekst als een *stage whisper* uit te spreken, zou het logischer zijn om de dramatische inquitformule hier vooraf te geven, zoals in de rest van de eerste Gruuthuse-allegorie steeds het geval is. Dit is de enige passage waarin dit niet gebeurt. Als dramatische inquitformules inderdaad de rol van 'regieaanwijzing' vervullen, worden we geconfronteerd met de vraag wat je hebt aan een 'regieaanwijzing' achteraf? Ik vermoed echter dat het hier een heel bewuste keuze van de auteur geweest is om van de regel af te wijken en deze dramatische inquitformule pas na afloop van de spreekbeurt te geven. De achterplaatsing van de inquitformule stelt de performer in staat om in deze spannende situatie met zijn stem een scherp contrast te maken tussen de twee botsende clausen, wat de voordracht verlevendigt. Bovendien wordt door de achterplaatsing mijns inziens op uiterst geraffineerde wijze nadruk gelegd op het verband tussen het letterlijke niveau van de handeling en het achterliggende allegorische motief van de innerlijke strijd. Zoals gezegd interpreteerde de toehoorder van de eerste Gruuthuse-allegorie het ten tonele verschenen personage waarschijnlijk als een innerlijke eigenschap van de 'ic'. Om die reden lijkt het me zeer betekenisvol, dat de 'ic' zich naar binnen keert en zich *vast int herte* afvraagt wie toch deze ellendeling is. Als het publiek de aankomst van het personage inderdaad interpreteerde als een ontwikkeling in het gemoed van de minnaar, is hier sprake van dramatische ironie: waar deze man vandaan komt, is voor de 'ic' een vraag, maar voor het publiek een weet. Door zich naar binnen te keren zit de 'ic' dus zonder het zelf te beseffen erg dicht bij het door hem gezochte antwoord. De kennisvoorsprong die de toehoorder op de niets vermoedende 'ic' heeft, moet hier een komische werking hebben gehad, die wordt benadrukt door het afwijken van de regel om een performatief betekenisvolle inquitformule als *dochtic ic vast int herte mijn* aan de spreekbeurt te laten voorafgaan.

Dat hier sprake is van een komisch effect door dramatische ironie op het niveau van de allegorische betekenis van deze passage wordt ondersteund door de woorden van de woesteling, die letterlijk zegt dat de 'ic' het feit dat hij gevangen zal worden genomen aan zichzelf te danken heeft: *Hu waen die hu dit doet bestaen* en *Di selven hebs du hier vercocht*. Nadat de 'ic' uit zichzelf heeft gezegd *ghenaden eer ic blive ewelike hu prisoner* hoeft Twifel eigenlijk alleen maar in te stemmen met dit prachtige plan. Hij vraagt

de 'ic' dan ook spottend: *Waer wiltu zijn*, waarin zoiets doorklinkt als: 'Als jij dat wil, dan regelen we dat.' Op het letterlijke niveau van de handeling is het komisch dat de 'ic' op die manier zijn eigen graf graaft, maar bovenal wordt hiermee de dramatische ironie van deze passage versterkt, die opgeroepen wordt door de allegorische betekenis van de tekst. De aanvaller zegt letterlijk dat de oorzaak van de toekomstige gevangenschap bij de 'ic' zelf ligt. Wat klopt, aangezien die gevangenschap niets anders representeert dan de bij de 'ic' toegeslagen verlammende onzekerheid op het 'pad der liefde'. Op nauwelijks verkapte wijze wordt dus benadrukt dat het inderdaad gaat om een innerlijke proces. De dramatische werking van deze passage betreft dus niet alleen identificatie met de angst van de 'ic' op het letterlijke niveau van de handeling, met betrekking tot het allegorische niveau kan het publiek zich ook verkneukelen om het feit dat de minnaar, die door de 'ic' gepresenteerd wordt, zichzelf in de nesten heeft gewerkt door zijn twijfel te laten toeslaan. Liet de vorige passage vooral zien, dat de dramatische werking van de *performance* bepalend is voor de allegorische betekenis ervan, hier zien we het omgekeerde effect: de dramatische werking van de *performance* wordt hier in hoge mate juist versterkt door de allegorische interpretatie ervan.

Na deze confrontatie wordt de 'ic' gevangen genomen door Twifel. Opgesloten in de kerker van diens toren ontmoet de 'ic' een vrouwelijk personage, dat zegt hem te zullen helpen ontsnappen. De eerste keer dat we haar stem horen, klinkt deze vriendelijk en behulpzaam, zoals we uit de context (*so louch haer mont*) en de inhoud van haar woorden (*ghi zijt hier welcomen*) kunnen opmaken:

Als soe mi sach so louch haer mont.
 Aestelike soe up stont.
 Soe sprac: 'Ghi zijt hier welcomen.
 Huwe comst sal ons beeden vromen.
 Ic weet ons beeden goeden raet.'
 (vs. 355-359)

Dit personage maakt zich bekend als Hope. Hoewel zij in eerste instantie erg vriendelijk spreekt, zegt zij dat ze haar steun niet zomaar aan de 'ic' verleent. De 'ic' dient zich wel te gedragen, wil hij niet weer in de kerker van Twifel terecht komen. Zij waarschuwt hem een aantal keer op een toon die, gezien de inhoud van haar woorden, lang niet zo vriendelijk geklonken zal hebben als haar eerste spreekbeurt. Bijvoorbeeld in de volgende passage:

'In onsen wech wert niement moede
 dien te rechte comen an
 es hi wijf of es hi man.
 Die buten onsen weghe gaet,
 neme dats hem te hebbene staet.
 Voor hem en doe ic gheen bezoorch!'
 (vs. 472-477)⁶⁰

60 Zie ook vs. 368-369 en vs. 414-419.

Hope blijkt niet alleen over een vriendelijke en behulpzame, maar ook over een waarschuwendende of misschien zelfs wat strenge *conversational tone* te beschikken, waarvan de inzet indirect afhankelijk wordt gemaakt van het gedrag van de 'ic'. Het effect hiervan op het publiek is, dat het gaat anticiperen op een strenge toon van Hope op de momenten dat de 'ic' zichzelf emotioneel niet in de hand heeft. Hoe meer de verteltekst dus suggereert dat de 'ic' overmand wordt door zijn emoties en hoe meer de performer een spreekbeurt van de 'ic' dramatisch aanzet met zijn stem, des te groter wordt de verwachting bij het publiek dat Hope hem op strenge toon terecht zal wijzen en des te groter wordt het genoegen als dat ook daadwerkelijk gebeurt. Het lijkt me niet toevallig dat dit al gebeurt enkele regels na de zojuist geciteerde waarschuwing. Als de 'ic' de burcht weer in het oog krijgt, raakt hij volledig van de kaart:

Doe camen wi gaende vor de boorch
 daer tlicht up was gheordineert.
 Doe wordic al gheconforteert,
 want ic daer sach dat mi ghenouchde.
 Die de machelrie vouchde,
 dien willic meester hoghe vermaren
 voor alle die meesters die ye waren.
 Avisteringhe ende mate
 adde vechiert al de zate
 dat ic mi selven al verloos.
 In wiste wat ic hoorde of zach.
 Vrou hope, die mijns altoos plach,
 die nam mi minlic bi der hant
 ende vraechde wies ic mi bewant:
 'Sijt een man of sites niet?
 Noch en es hu niet messciet!
 Ghi en muecht ghedoghen heet no cout!
 Wat dochte een man hine ware stout?
 Met hem ne willic niet bestaen!
 Met scaemten wordic doe bevaen.
 Ic sprac: 'Vrou hope, ic bem ghezont.'
 (vs. 490-499)

In eerste instantie lijkt het alsof de toehoorder hier op het verkeerde been wordt gezet. Door de informatie in de context over het handelen van Hope (*die nam mi minlic bi der hant*) lijkt het alsof zij op zoete toon gaat spreken, maar in weerwil van deze informatie krijgt de 'ic' een behoorlijke veeg uit de pan (*Sijt een man of sites niet*). Dit is de enige passage waarin de 'regieaanwijzing' in de context niet overeenstemt met het stemgebruik in de spreekbeurt. Het verrassingseffect van dit contrast lijkt des te groter door de overglijding van indirecte naar directe rede in vs. 493-494, die de performer in staat stelt de strenge stem van Hope te laten arriveren als een donderslag bij heldere hemel. In het licht van het voorgaande lijkt het me echter terecht om te stellen dat het verrassingseffect louter de 'ic' en niet de toehoorder betrof. Het publiek is als het ware ingelicht door Hope dat het een strenge *conversational tone* van haar kant kan verwachten als de 'ic' zichzelf verliest in emoties. Des te emotioneler de performer de vertel-

tekst van de 'ic' hier dus aanzet met zijn stem (met name de regels [...] *dat ic mi selve al verloos / In wiste wat ic hoorde of zach*), des te meer de toehoorder verwacht dat hem dit op een reprimande van Hope zal komen te staan, wat dus ook daadwerkelijk gebeurt in een spreekbeurt waarvan het effect wordt versterkt door de 'onjuiste' regieaanwijzing en door overgliding. Het is dus niet zozeer het publiek dat hier door *die nam mi minlic bi der hant* op het verkeerde been gezet wordt: het publiek is er getuige van hoe de 'ic' op het verkeerde been wordt gezet en het geniet mogelijk al bij voorbaat van de uitbarsting van Hope die zal volgen.

Hetzelfde lijkt me aan de hand in een passage verderop in de tekst waarin de 'ic' in zijn hart geraakt wordt door een pijl:

Die scote vlooch mi therte dure.
 Van twifele was ic doe vervaert.
 Ic begonste dalen achter waert,
 want ic verloos zin ende cracht.
 Vrou hope die mijns vallen wacht
 stac mi een cruut in minen mont.
 In wiste niet wie bi mi stont
 voor ic te mi selven cam.
 Ic sprac: 'Mijn liefste vrou lofzam,
 nu moet ic hu mijn liden claghen.
 Wildi mi niet dat helpen draghen,
 so en wetic mijns ne gheen beraden.'
 Vrou hope sprac sonder ghenaden:
 'So en was ic noit so en werdic nu.
 Hoe soudic moghen laten hu,
 want sonder mi so en waerdi niet!
 (vs. 641-656)

De 'ic' vermeldt letterlijk dat hij bevangen wordt door twijfel (*Van twifele was ic doe vervaert*) en ook de informatie in de context suggereert dat zijn stem nogal verloren klinkt (*In wiste niet wie bi mi stont / voor ic te mi selven cam*). Hoe sterker de performer deze gemoedstoestand laat doorklinken in zijn vertolking van de 'ic', des te meer het publiek anticipeert op een strenge reactie van Hope. Die blijft dan ook niet uit. Gezien de dramatische inquitformule *sprac sonder ghenaden* spreekt zij op onverbiddelijke toon. Wanneer later in de tekst Hope de pijl uit het hart van de 'ic' trekt, wordt de dramatische truc van het anticiperen op een strenge toon van Hope nog eens herhaald. Het is een *running gag* in het eerste gedeelte van de Gruuthuse-allegorie:

Van pinen wardic bleec ende zwart.
 Des tastens mocht ic niet ghewesen.
 'Ay lacen, hoe sal ic ghenesen?
 Vrou hope, ic duchte nemmermee.'
 Soe sprac: 'Ghi en muecht no wel no wee.
 In quam noit an uwes ghelike
 met uwen ghecrete, met uwen verzike.
 Ghetroost hu coenlic up mijn woort.'
 (vs. 661-668)

Ook hier bevat de aanloop naar de spreekbeurt van de ‘ic’ informatie die de performer in de richting stuurt van een miserabele *conversational tone* (*Van pinen wardic bleec ende zwart / Des tastens mocht ic niet ghewesen*). Door de overgang van verteltekst naar directe rede niet met een inquitformule te markeren (spontane directe rede), daagt de auteur van de eerste Gruuthuse-allegorie de performer uit om zijn stem ter verduidelijking van de structuur van de tekst flink aan te zetten (hij herkent de overgang zelf aan de aanhef *ay lacen*, die overigens ook duidt op een emotionele toestand). Dit vergroot meteen ook het dramatische effect van de jammerklacht van de ‘ic’. Ook hier wordt de toehoorder niet teleurgesteld en heeft het plezier om de wijze waarop Hope de ‘ic’ onvriendelijk toespreekt. Dat zij onvriendelijk spreekt blijkt uit de inhoud van haar woorden (*In quam noit an uwes ghelike / met uwen gecrite met uwen verzike*).

Net als in de confrontatie tussen de ‘ic’ en Twifel, wordt ook in deze passages de dramatische werking van het stemgebruik versterkt door de allegorische betekenis ervan. Als we Twifel allegorisch opvatten als de onzekerheid van de minnaar, dan is het logisch dat dit personage als negatieve en ongewenste innerlijke eigenschap een negatief karakter heeft en een bijbehorende negatieve *conversational tone*. Als we Hope opvatten als de hoop of het (zelf)vertrouwen van de minnaar, dan lijkt het misschien minder voor de hand liggend dat zij als positieve en gewenste innerlijke eigenschap niet alleen over een vriendelijke, maar ook over een strenge toon beschikt. Dit wordt echter verklaarbaar vanuit de innerlijke strijd die de minnaar voert. Onzekerheid en (zelf)vertrouwen zijn complementair, het zijn psychische eigenschappen die voortdurend met elkaar in gevecht zijn – juist daarom is het ook zo interessant om hen als allegorische, elkaar weerstrevende personages op te voeren. De momenten waarop de ‘ic’ de moed dreigt te verliezen en daarmee in de macht van Twifel dreigt te komen, kunnen uitgelegd worden als de momenten waarop de minnaar zijn (zelf)vertrouwen dreigt te verliezen bij de gedachte aan of in het aanschijn van de geliefde. De enige manier waarop de minnaar zich weer bijeen kan rapen is door zichzelf vermanend toe te spreken of moed in te praten. In de innerlijke dialoog die ik hierboven besprak, gebeurt dit letterlijk (*Neen ic ic sal voorder gaen*, vs. 201). In het vervolg van de tekst wordt de zelfvermaning echter verbeeld door het personage Hope. De woorden die zij spreekt en de *conversational tone* die ze gebruikt op de momenten dat de ‘ic’ het moeilijk heeft, zouden door een minnaar bijna letterlijk gebruikt kunnen worden om zichzelf tot de orde te roepen. Op die manier sluit het stemgebruik perfect aan bij de allegorische betekenis van het personage Hope als tegenhanger van de onzekerheid die door het personage Twifel wordt gerepresenteerd.

Analyse 2: Hoede en Juecht

In de vorige paragraaf stonden de versregels 196–775 centraal. De interactie tussen de ‘ic’, Twifel en Hope in dit deel van de tekst verbeeldt de innerlijke strijd van een minnaar die toenadering zoekt tot een dame. Op het letterlijke niveau van de handeling treedt de ‘ic’ op een zeker moment toe tot de burcht. Voordat dat gebeurt, is hij in de vs. 776–1309 echter eerst slechts toeschouwer van wat zich binnen allemaal afspeelt.

Door een spleet in de muur ziet hij hoe de burchtbewoners zich het hoofd breken over een liedje dat het personage Juecht geschreven heeft. Suverheit geeft Melancolie de opdracht om samen met zijn broers het lied te duiden. In deze episode van het verhaal steelt vooral het personage Hoede de show. Zij vormt in narratief opzicht een belangrijke tegenpool voor het enthousiasme van Melancolie en zijn broers door zich als een van de weinigen zorgen te maken over het feit dat er een liefdesliedje van Juecht in de burcht gezongen wordt; ze ziet er niets dan gevaar in. De wijze waarop haar tegengeluid wordt vertolkt vormt zowel op performatief als op dramatisch vlak een van de hoogtepunten van de eerste Gruuthuse-allegorie. Hieronder zal ik deze episode eerst analyseren op dramatisch stemgebruik aan de hand van de vormgeving van de directe rede en de notie *conversational tone*. Daarna zal ik het stemgebruik in verband brengen met de allegorische betekenis van deze episode.

Wanneer Hoede voor het eerst geïntroduceerd wordt, spreekt zij nog niet. Het enige wat we in eerste instantie over haar te weten komen is dat ze blijkbaar niet geliefd is onder de burchtbewoners. Ze wordt omschreven als een klein, wijs en zeer zedelijk vrouwtje, dat desalniettemin absoluut niet vrolijk kijkt. Wanneer zij de zaal binnentreedt, stuift het gezelschap meteen uiteen:

So quam daer gaende de waerdeine
van al der boorch. Al was soe cleine,
soe was so wijs, so hoghe van moede,
haer name die was vrou hoede.
Van zeden was soe gherangiert,
recht als een mijn heer al bestiert.
Nochtan en waer si in der tijt
van haer comste niet verblijt.
Ofgriselic hadzoe di [...] ⁶¹
Mettien so sciet de conpaengie,
die daer so minnentlyc was gheseten.
(vs. 857-867)

Zo'n veertig regels later blijkt opnieuw dat Hoede niet erg geliefd is op de burcht. Als Melancolie op weg is naar zijn broers om hen namens Suverheit te vragen of zij het liedje van Juecht kunnen duiden, komt hij een huilende Hoede tegen op de trap. Als zij hem vraagt waar hij heen gaat, gebiedt hij haar kortweg te zwijgen. ⁶²

Tot de minderheid die Hoede wel goed gezind is behoort het personage Envie. Dat is niet verwonderlijk, gezien de omschrijving die we van haar krijgen. Ook zij is blijkbaar niet bepaald de vriendelijkste:

Envie docht mi vroilic zelden.
Haer anschijn stont recht omme scelden,
bleec verrompelt ende al verqueelt.
(vs. 971-973)

61 Het handschrift is hier onleesbaar. Een gevolg van het gebruik van reagens bij eerder onderzoek.

62 Zie vs. 906-909.

Zowel de stem van Hoede als die van Envie krijgen we pas voor het eerst te horen als de eerste aan de laatste vraagt wat Melancolie toch allemaal aan het doen is. Wanneer Envie aan Hoede vertelt dat men een liefdesliedje gezongen heeft, volgen de kortste spreekbeurten in de eerste Gruuthuse-allegorie. De botsende clausen van deze twee, gezien de eerdere omschrijvingen ongetwijfeld nogal zuur klinkende stemmen vormen het eerste performatieve hoogtepunt van dit deel van de eerste Gruuthuse-allegorie:

Hoede sprac: 'Gaet men hier zinghen?
 Wanen comt ons die ghenuecht?'
 Envie seide: 'Ioncfrou iuecht,
 die altoos om beroerte poocht.'
 'Doet?' . 'Iaes!' . 'Dan sal niet langher sijn ghedoocht.
 Wildi volghen mijn beraden:
 wi sullen gaen met liever laden
 ende draghen met ons tselve liet
 ende ondersoucken al tbediet
 daer boven in die hoghe zale
 ende vertrecken dese tale
 des buerghgraven camerlinghen.
 Si sullent vor minen here bringhen.
 Als hijt weet, het wert verboden
 of hi salre yemen doden.'
 (vs. 1058-1072)⁶³

Vanwege het ontbreken van inquitformules dwingt de tekst (of liever de auteur) de performer hier om met zijn stem een duidelijk onderscheid te maken tussen Envie en Hoede, opdat de toehoorder wist wie er sprak. Doordat de spreekbeurten erg kort zijn, moest de performer snel en scherp differentiëren, waardoor de passage een enorme vaart krijgt en erg levendig wordt. Die vaart blijft behouden in de langere spreekbeurt van Hoede, waarin drie keer het woord *ende* wordt gebruikt. Door de nevenschikkingen vallen er minder rustpunten tussen de zinnen en kan de performer de spreekbeurt van Hoede snel uitspreken. De woorden van Hoede klinken zeer beslist. Zij zal er wel voor zorgen dat dit lied geweerd wordt! Hoede en Envie gaan op oorlogspad:

Mettien sach icse te gader gaen,
 met grammen moede bevaen,
 verstoort ende wel ghestelt
 om te makene een ghescelt
 ende dies en coren si gheen ghewin.
 (vs. 1073-1077)

Juist vanwege die omschreven boosheid (*met grammen moede bevaen*) is het in dramatisch en performatief opzicht zo interessant dat als puntje bij paaltje komt, Hoede zich

⁶³ Opvallend is dat de botsende clausen hier worden gescheiden door punten, die hier dus een duidelijke performatieve functie blijken te hebben, namelijk om de performer in één oogopslag inzicht te geven in de structuur van de dialoog.

niet hardop uitspreekt. Als ze ziet dat Melancolie haar voor is en al met de tekst van het lied bij de kamerlingen is gearriveerd, besluit ze haar onvrede toch nog even voor zich te houden. De dramatische inquitformule (*peinsde*) wekt de suggestie dat we haar woorden als een *stage whisper* horen:

Vrou hoede peinsde in haer ghedochte:
 ‘Al doe ic dese vaert om niet,
 ghevallet so dat mi ghesciet
 stede ende stont ic salt so brauwen
 datter yemen om sal wrauwen.
 Maer ic sal noch beiden ende zwighen.’
 (vs. 1106–1111)

Wanneer ze de Borchgrave tegenkomt, is ze echter zo kwaad dat ze zich nauwelijks in kan houden:

Haer moet was so vul ende so quaet
 dat soe niet langher zwighen conde.
 Popelende bin den monde
 daer zoe den buerchgrave leet:
 ‘Wisti,’ seide zoe, ‘dat ic weet,
 het souder anders binnen gaen.’
 (vs. 1116–1121)

Binnensmonds laat ze zich haar onvrede ontvallen. De combinatie van de regieaanwijzing in de context (*Haer moet was so vul ende so quaet / dat soe niet langher zwighen conde*) en de dramatische inquitformule (*popelende bin den monde*) maakt dat er een zeer spannende ingehouden woede doorklinkt in de stem van Hoede. Omdat de Borchgrave haar niet kan verstaan, maant hij haar om hardop te spreken en te verklaren waarover ze binnensmonds praat:

Sere was soe te baudiceirt,
 want hi wilde verclareert
 hebben dat hoede seide haer te voren.
 So stille hi en mocht verstaen no horen.
 Langhe peinsde soe ende zweech
 ende soe stupede ende soe neech
 ende emmer so wijsde haer den moet:
 ‘Eist dat hijt mi segghen doet,
 so worden si mi alle tieghen,
 die nu vrient te zine pleghen.
 Ende lieghic ent een ander zeit,
 dat ware mi grote lelicheit:
 al de sculden mens mi gave.’
 (vs. 1125–1137)

Uit de ‘regieaanwijzingen’ (*Sere was soe te baudiceurt*) in de context blijkt dat Hoedes woede nu omslaat in onzekerheid. Het herhaalde gebruik van *ende* in de verteltekst geeft de twijfel van Hoede prachtig weer en men kan zich voorstellen hoe de performer hier gebruik van maakte door elke *ende* extra nadruk te geven. De dramatische

inquitformule (*so wijsde haer den moet*) geeft bovendien aan dat haar twijfel waarschijnlijk wederom door de performer als een *stage whisper* vertolkt werd, aangezien ze in zichzelf spreekt. De Borchgrave wordt nu echt ongeduldig en beveelt Hoede om te zeggen wat er aan de hand is. Zijn bevelende toon, die afgeleid kan worden uit zijn woorden en het korte, krachtige *seght* biedt een dramatisch contrast met de onzekere toon van Hoede:

Noch so sprac die buerchgrave:
 ‘Twi en doedi mi berecht
 daer ic hu omme vraghe. Seght!
 Mi dincke dat ghi hu beghint veinsen.’
 (vs. 1138–1141)

Nu slaat de boosheid en twijfel van Hoede definitief om in verdriet, zoals uit de informatie in de context (*haar anschijn stoet int verdriet*) op te maken is. Door de strenge aansporingen van de Borchgrave is Hoede nu wel gedwongen om uit te spreken wat ze op haar hart heeft:

Niet langhe en durste soe haer bepeinsen.
 Si en moeste doen dat hi haer hiet
 Haer anschijn stoet int verdriet
 ende seide: ‘Here, mi niet en wroucht,
 het es hier binnen al ontvoucht.
 Elc stelt hem uut uwen bevele.
 Hets recht dat ic niet vor hu hele.
 Heist dat ghijs niet in tijts belet,
 ghi worter selve bi ontzet. [...]’
 (vs. 1142–1150)

Doordat de Borchgrave Hoede twee keer aanspoorde om te zeggen wat er scheelde, was er sprake van een climaxwerking. Nu het hoge woord eruit is, slaat de *conversational tone* van de Borchgrave na de onheilspellende woorden van Hoede om van een bevelende naar een voorzichtige, zoals blijkt uit de dramatische inquitformule (*sprac bi vorsienicheden*). De omslag wordt benadrukt door een lombarde, die hier opgevat kan worden als een geheugensteuntje aan de performer, dat hier een nieuwe ‘stem’ klinkt:

Die buerghgrave diet al heift verstaen,
 wonder hebbende deser reden.
 Hi sprac bi vorsienicheden:
 ‘Vrou hoede, ghi hebbet mi gheseit
 van dinghen daer vele an leit.
 Maer wat dinghe es den rechten zin
 daer dit grief soude ligghen in?’
 (vs. 1160–1166)

Deze dialoog laat prachtig zien hoe de dramatische *conversational tone* van een individuele spreekbeurt pas volledig tot zijn recht komt als deze wordt afgezet tegen de voorafgaande en erop volgende spreekbeurten. De solist heeft het orkest nodig

om uit te blinken. Het is dan ook een uitstekende vondst van de auteur van de eerste Gruuthuse-allegorie om Hoede deze episode te laten afsluiten met een gevoelig lied. Om haar zang des te dramatischer te laten klinken, horen we eerst nog dat de Borchgrave – ondanks de waarschuwing van Hoede – zeer te spreken is over het lied van Juecht, dat Melancolie en de kamerlingen hem komen brengen. Door het weglaten van de inquitformule krijgen de woorden van de Borchgrave in de laatste twee regels van het citaat extra vaart:

Hi sprac: 'Wie heift dit liet ghemaect
van minnen, dat dus zoete smaect
ende dat mi te hoorne wel ghenuecht?'
Melancolie seide: 'Juecht
ende so en weet niet selve twi.'
'Doese comen tote mi
ende mi bedieden woort ende zanc.'
(vs. 1235-1241)

De reactie van Hoede is als volgt:

Vrau hoede, die daer stont ende dranc
an den weech als donghelooftde,
stont ende lutste metten hoofde
ende ghinc van danen sonder segghen
in ene traelie veinster legghen,
quansuus: 'Ic make den waeniewaers.'
Een liedekin docht mi zijn van eens iaers
dat zonc zoe stille int uut waert zien.
(vs. 1242-1249)

Hoede is blijkbaar erg verontwaardigd over het enthousiasme van de Borchgrave (*Stont ende lutste metten hoofde*). Maar ook is uit de context af te leiden dat haar lied droevig klinkt: zonder iets te zeggen gaat ze voor raam met tralies liggen (*ghinc van danen sonder segghen / in ene traelie veinster legghen*) en terwijl ze in de verte staart, zingt ze zachtjes in zichzelf (*dat zonc zoe stille int uut waert zien*). Interessant is hier de bijzondere inquitformule *quansuus* die aangeeft dat Hoede *ic make den waeniewaers* niet letterlijk uitspreekt, maar uitdrukt met de wijze waarop ze zich gedraagt. Feitelijk laat de auteur van de eerste Gruuthuse-allegorie hier letterlijk zien dat hij er zich bewust van is hoezeer performance geladen is met betekenis. Hoe de performer deze 'spreekbeurt' vertolkt heeft, valt moeilijk te zeggen. Hoe liet hij het stemgebruik overeenstemmen met het gegeven dat Hoede deze woorden niet letterlijk uitsprak maar dacht? Mijn beste suggestie: op droevige, meelijwekkende toon, overeenkomstig de performance van Hoede in dit dramatische beeld.

Dat Hoede een droevig en geen boos lied zingt, heeft een extra dramatisch effect op het publiek. Het geeft haar personage namelijk emotionele diepgang. Ze blijkt niet zomaar een stereotype antagonist die alleen maar 'slecht' is, haar negatieve houding wordt verantwoord vanuit een gevoel waar de toehoorder zich mee kan identificeren:

een oprechte angst voor alles wat er mis zou kunnen gaan als je niet op je hoede bent. De auteur van de eerste Gruuthuse-allegorie laat hier zien dat hij een vakman is op het vlak van dramatische werking. Hij krijgt het immers voor elkaar om het publiek mee te laten voelen met een van de kwaadaardigste personages in het verhaal. En hij maakt de situatie van Hoede des te schrijnender door nu ook nog eens Juecht ten tonele te laten verschijnen. Zij is qua karakter de tegenpool van Hoede, zoals blijkt uit haar innerlijke overpeinzing (wederom een *stage whisper*) die ze uitspreekt na haar korte ontmoeting met de Borchgrave. In tegenstelling tot de angstvallige risicobeperking van Hoede, spreekt zij juist over zorgeloos genieten, iets wat we Hoede inmiddels ook wel zouden gunnen:

Doe ghinc soe weder uter zale
 ende seide al stille in haer ghedochte:
 ‘Came datter of comen mochte.
 Soe soude sulke note maken,
 men soudze niet gheconnen craken.
 Wie sal verbieden mi mine ghenuecht?’
 (vs. 1268–1273)

Op die manier blijven de stemmen in de eerste allegorie in het Gruuthuse-handschrift continu met elkaar contrasteren, wat zorgt voor een zeer levendige en dramatische performance.

In de eerste alinea van deze paragraaf vermeldde ik dat het personage Hoede in narratief opzicht een belangrijke tegenpool vormt voor het enthousiasme van Melancolie en zijn broers door zich als een van de weinigen ernstig zorgen te maken over het feit dat er een liefdesliedje van Juecht in de burcht gezongen wordt. Met betrekking tot de allegorische betekenis van deze tekst is het interessant om te kijken naar de wijze waarop Hoede in performatief en dramatisch opzicht contrasteert met het personage Juecht.

Van Hoede weten we inmiddels dat ze een klein, wijs, berekenend en zeer zedelijk vrouwtje is, dat desalniettemin absoluut niet vrolijk kijkt en klinkt. Ze is dan ook niet bepaald geliefd onder de burchtbewoners, al komt haar onvriendelijke houding voort uit oprechte zorgen over het reilen en zeilen in de burcht, zoals valt op te maken uit haar droevige lied. Het karakter en de performance van Juecht is hieraan volledig tegengesteld. Zij wordt in de eerste Gruuthuse-allegorie vlak voor Hoede geïntroduceerd op het moment dat het personage Lust zojuist het door Juecht geschreven lied aan Hovesscheit, Simpelhede, Omoedichede en Suverheit ten gehore heeft gebracht. Suverheit wil graag van Juecht weten wat het lied betekent. Uit het antwoord van Juecht blijkt dat ze geen idee heeft:

Iueghet sprac: ‘God weet, in sal.
 In weet er of no groot no cleen.’
 (vs. 842–843)

Wanneer Hovesscheit zich in het gesprek mengt, dient Juecht ook hem van nogal lichtzinnige repliek:

Juecht antwoorde onghhevijsst:
 ‘Wat wetic anders dan ic mach horen
 hier doer segghen achter voren?
 In vraechde noit om el bediet.’
 Ioncfrau juecht van danen sciet
 ende liep spelen in de zalen.
 Van haer en hadden men meer tale,
 so wilt was soe in haer ghelaet.
 (vs. 834–855)

De *conversational tone* van Juecht verschilt hemelsbreed van die Hoede. Blijkens de inhoud van haar lied en haar spreekbeurten heeft Juecht maar weinig verstand van de liefde, maar daar schaamt ze zich geenszins voor, aangezien ze Hovesscheit *onghevijsst* (‘zonder beraad’) te woord staat. Waar Hoede berekenend en angstig is en slechts kan mompelen in de nabijheid van de Borchgrave, is Juecht een nogal lichtzinnige flapuit. Baldadig dansend en zingend beweegt zij zich vrolijk door de burcht en staat de overige bewoners zonder omhaal te woord. Zij wordt beschreven als *lustich ende so clouc* (vs. 871), komt *singhende met bliden zinne* voorbij (vs. 1373) en praat lachend (*Lachende seide zoe*, vs. 1503). Het moge duidelijk zijn dat Juecht en Hoede in performatief opzicht elkaars tegenpolen vormen. Het dramatische effect van dit contrast komt dadelijk aan de orde. Eerst is het belangrijk om erop te wijzen dat deze twee personages in narratief opzicht de twee voortstuwende krachten vormen van de episode in de eerste Gruuthuse-allegorie, waarin zij geïntroduceerd worden. Zoals gezegd vangt deze episode aan met het moment dat de ‘ic’ door de spleet kijkt en eindigt voordat de ‘ic’ met de burchtbewoners in contact treedt (vs. 776–1309). Alles wat in deze episode gebeurt, wordt gekatalyseerd door het lied van Juecht. Iedereen houdt zich ermee bezig. En wanneer de burchtbewoners er eenmaal volledig door in beslag genomen zijn, zijn het de optredens van Juecht en Hoede die hun houding ten aanzien van het lied beïnvloeden of proberen te beïnvloeden. Juecht doet dat op onschuldige, maar openhartige wijze gewoon door te zijn wie zij is, overeenkomstig haar allegorische naam. Hoede probeert dat op haar beurt doelbewust doch omzichtig te doen op een manier die je mag verwachten van een allegorisch personage dat Hoede heet.

De twee belangrijkste figuren die in deze episode overtuigd moeten worden van het onschuldige genoeg dan wel het sluipende gevaar van het lied van Juecht zijn Suverheit en de Borchgrave. De eerste geeft Melancolie de opdracht om uit te zoeken wat het lied betekent en de tweede is, gezien zijn naam, duidelijk de hoofdverantwoordelijke van de burcht. De burcht wordt over het algemeen geduid als een geliefde dame. Suverheit en de Borchgrave zijn door Lasche respectievelijk geduid als het zinnelijke of geslachtelijke en het regulerende of rationele aspect van de dame in kwestie.⁶⁴ Als we deze figuren inderdaad op die manier opvatten en het publiek van de eerste Gruuthuse-allegorie dat ook deed, dan valt de performance van Juecht

en Hoede als volgt te interpreteren: dat het lied van Juecht een liefdesliedje is, aan Suverheit ten gehore wordt gebracht en nota bene door het personage Lust gezongen wordt, betekent dat de ontmoeting tussen de minnaar en de geliefde de seksuele interesse van de geliefde heeft gewekt. Dat de geliefde dame weinig ervaring heeft met de liefde, blijkt uit het feit dat het lied van Juecht nogal inhoudsloos is en de burchtbewoners het niet kunnen duiden. De geliefde dame zal moeten beslissen of zij in contact wil treden met de minnaar. Er zijn twee gevoelens die haar daarbij beïnvloeden en die in strijd met elkaar zijn, zonder dat ze overigens in de eerste Gruuthuse-allegorie ooit in direct contact met elkaar staan: het zijn haar jeugdige nieuwsgierigheid en impulsiviteit, verbeeld door (het lied van) het personage Juecht, en een gezond wantrouwen jegens de avances van de minnaar en de gevaren van de liefde, verbeeld door het personage Hoede. Het is een interpretatie die voortkomt uit de analyse van de performance van Juecht en Hoede – met name hun stemgebruik.

Besluit

Performatieve analyses verdienen een plek in het onderzoek naar Middelnederlandse, literaire teksten. Weliswaar staat ons alleen de tekst van de eerste Gruuthuse-allegorie ter beschikking voor de analyse van dramatisch stemgebruik, we zullen ons er te allen tijde van moeten vergewissen dat velen deze tekst alleen maar hoorden en de personages voornamelijk leerden kennen door de wijze waarop hun stemmen vertolkt werden door de performer. Alleen dan doen we recht aan wat de eerste Gruuthuse-allegorie in essentie is: een voordrachttekst.

Dat het stemgebruik in de eerste Gruuthuse-allegorie zich zo goed laat verbinden met de allegorische interpretatie van deze tekst, benadrukt hoezeer een performatieve receptie ervan beoogd is geweest. Op vernuftige wijze heeft de auteur van de eerste Gruuthuse-allegorie de stemmen van de personages zo gearrangeerd, dat de performance ervan zowel sterke primaire affecten en reacties losmaakte bij het publiek, als een belangrijke rol speelde binnen het spel van ontsluiting, dat het allegorisch procedé met zich meebrengt. De cultuurhistorische context van het Gruuthuse-handschrift en de proloog van de eerste Gruuthuse-allegorie maken zeer aannemelijk dat deze tekst werd voorgedragen voor een publiek dat het raffinement waarmee dit is gebeurd, wist te doorzien en te appreciëren. De analyse van het stemgebruik plaatst daarmee de eerste Gruuthuse-allegorie steviger in zijn cultuurhistorische context.

Ik permitteer het me om tot slot de aandacht te richten op een heel andere kwestie die nog steeds boven het Gruuthuse-handschrift hangt: wie was of wie waren de auteurs van de Gruuthuse-teksten? Ik verkeer niet in de veronderstelling dat de analyse van het stemgebruik deze kwestie voor eens en voor altijd op zal lossen, maar ik zou er toch graag het volgende over opmerken: de analyse van het stemgebruik toont aan dat de auteur van de eerste Gruuthuse-allegorie een echte literaire vakman was, die ongetwijfeld zelf ook performer was. In die zin zou een toeschrijving van deze tekst aan Jan van Hulst, die we uit de bronnen kennen als een performer *pur sang*, mij veel logischer lijken dan een toeschrijving aan Jan Moritoen, die we tot dusver op basis

van archiefbronnen aan geen enkele culturele activiteit kunnen verbinden.⁶⁵ Anders moeten we op zijn minst concluderen dat Moritoen een wel zeer literair begaafde amateur is geweest.

Summary

In 2004 Bart Ramakers made a case for the performative analysis of literary, non-dramatic texts from the Middle Ages. Through a reading of the first allegory in the Gruuthuse manuscript from the perspective of theatrical performance, he analyzed the primary affects and reactions the spectacle in the narrative might have provoked amongst the audience. Above all, he shows how the allegorical meaning of this text depends on performative aspects. In this article I reaffirm Ramaker's claims by exploring another aspect of the performance of the same Gruuthuse text: the use of voice. By studying the dramatic effects of the use of voice and the way these effects function on the level of the allegorical meaning, I further show how this text functioned within the cultural-historical context in which it originated.

Adres van de auteur:

Bronsgeeststraat 17

NL-6541 ZJ Nijmegen

mail@maartendemeijer.nl

Bibliografie

- Biesheuvel, Ingrid, 'Tweegesprek of monoloog? Van den Vos Reynaerde, vers 3462-3467', in: *Spiegel der Letteren* 48 (2006), 443-450.
- Brandsma, Frank P.C., 'Medieval equivalents of "quote-unquote": the presentation of spoken words in courtly romance', in: Evelyn Mullay & John Jay Thompson (red.), *The court and cultural diversity: selected papers from the eight triennial congress of the International Courtly Literature Society, the Queen's University of Belfast, 26 July-1 August 1995*. Cambridge: Brewer, 1997, 287-296.
- Brandsma, Frank P.C., 'De presentatie van het gesproken woord in Middelnederlandse epische teksten: een steekproefsgewijze verkenning', in: Jozef D. Janssens (red.), *Op avontuur: middeleeuwse epiek in de Lage Landen*. Amsterdam: Prometheus, 1998, 225-245, 354-360.
- Brandsma, Frank P.C., 'Emergent direct discourse. A performer's nightmare?', in: K. Busy & C. Jones (red.), *'Por le soie amiste'. Essays in honor of Norris J. Lacy*. Amsterdam: Rodopi, 2000, 15-32.
- Brinkman, Herman, 2002a, '“In graeu vindic al arebeit”'. Biografische contouren van de Gruuthusedichter Jan Moritoen', in: *Queeste* 9 (2002), 1-18.
- Brinkman, Herman, 2002b, '“Hoge daet – wise raden?” Naar aanleiding van: K. Lassche, Die weghe der conste. Verkenningen in en rond de eerste allegorie van het Gruuthuse-handschrift (contextuele studie, editie en interpretatie). Ommen, 2002', in: *Queeste* 9 (2002), 72-77.
- Brinkman, Herman, 'De Brugse pelgrims in het Gruuthuse-handschrift', in: Johan Oosterman (red.),

65 Zie vooral Brinkman 2002a, Derycke & Van Bruaene 2005, 69-71 en Geirnaert 2010, 173-175.

- Stad van koopmanschap en vrede. Literatuur in Brugge tussen Middeleeuwen en Rederijkerstijd*. Leuven: Peeters, 2005, 9–39.
- Davies, Sioned, ‘“He was the best teller of tales in the world”: Performing Medieval Welsh Narrative’, in: Evelyn Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado & Marilyn Lawrence (red.), *Performing Medieval Narrative*. Cambridge: D.S. Brewer, 2005, 15–26.
- De Bruijn, Elisabeth, ‘Steken, stelen of spelen? Een pleidooi voor een dramatische lezing van de Middelnederlandse *Karel ende Elegast*’, in: *Madoc* 22 (2008), 2–11.
- De Bruijn, Elisabeth, ‘Give The Reader Something to Drink: Performativity in the Middle Low German *Flos unde Blankeflos*’, in: *Neophilologus* (23 March 2011), 1–21.
- Derycke, Laurence & Van Bruaene, Anne-Laure, ‘Sociale en literaire dynamiek in het vroeg vijftiende eeuwse Brugge: de oprichting van de rederijkerskamer De Heilige Geest ca. 1428’, in: Johan Oosterman (red.), *Stad van koopmanschap en vrede. Literatuur in Brugge tussen Middeleeuwen en Rederijkers-tijd*. Leuven: Peeters, 2005, 59–96.
- Erné, B.H., ‘Een liefdesdroom’, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 86 (1970), 81–94.
- Erné, B.H., ‘De Forestier van de Witte Beer in het Gruuthusehandschrift’, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 88 (1972), 107–121.
- Fischer-Lichte, E., *Theater als Modell für eine performative Kultur – Zum performative turn in der europäischen Kultur*. Saarbrücken: Universität des Saarlandes, 2000.
- Fischer-Lichte, E., ‘Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe’, in: Jürgen Martschukat & Steffen Patzold (red.), *Geschichtswissenschaft und “performative turn”. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Keulen/Weimar/Wenen: Böhlau, 2003, 33–54.
- Geirnaert, Noël, ‘Op zoek naar Egidius. Het laatmiddeleeuwse Brugge in het Gruuthusehandschrift’, in: Frank Willaert (red.), *Het Gruuthusehandschrift in woord en klank. Nieuwe inzichten, nieuwe vragen*. Gent: KANTL, 2010, 169–179.
- Heeroma, K., *Moriaen, Lantsloot en Elegast: luisterend gelezen*. Leiden: E.J. Brill, 1973.
- Hogenelst, Dini & Rierink, Margreet, ‘Praagzucht, professionalisme en privé-collecties. De functie van Middelnederlandse profane liedverzamelingen rond 1400’, in: Frank Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam: Prometheus, 1992, 27–55.
- Hogenelst, Dini & Van Oostrom, Frits, *Handgeschreven wereld. Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen*. Amsterdam: Prometheus, 1995.
- Lassche, K., *Die weghe der conste. Verkenningen in en rond de eerste allegorie van het Gruuthusehandschrift (contextuele studie, editie en interpretatie)*. Ommen: Lassche, 2002.
- Loxley, James, *Performativity*. Londen: Routledge, 2007.
- Martschukat, Jürgen & Patzold, Steffen, ‘Geschichtswissenschaft und “performative turn”. Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur’, in: Jürgen Martschukat & Steffen Patzold (red.), *Geschichtswissenschaft und “performative turn”. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Keulen/Weimar/Wenen: Böhlau, 2003, 1–31.
- Müller, Jan-Dirk, ‘Vorbemerkung’, in: Jan-Dirk Müller (red.), *“Aufführung” und “Schrift” in Mittelalter und früherer Neuzeit*. Stuttgart: Metzler, 1996, XI–XVIII.
- Oosterman, Johan, 1992a, ‘Jan van Hulst, Gruuthuse-dichter’, in: *Literatuur* 9 (1992), 231–232.
- Oosterman, J.B., 1992b, ‘Pronkzucht en devotie. De overlevering van de gebeden in het Gruuthusehandschrift’, in: Frank Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam: Prometheus, 1992, 187–206.
- Oosterman, J.B., *De gratie van het gebed. Overlevering en functie van Middelnederlandse berijmde gebeden*. 2 dln. Amsterdam: Prometheus, 1995.
- Pleij, Herman, *Het geveugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400–1560*. Amsterdam: Bert Bakker, 2007.
- Postlewaite, Laurie & Hüskens, Wim (red.), *Acts and Texts. Performance and Ritual in the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam: Rodopi, 2007.

- Ramakers, Bart, 'Lezen als een toeschouwer. Over performatieve receptie van Middelnederlandse teksten', in: *Queeste* 11 (2004), 127-139.
- Reynaert, Joris, *Laet ons voort vrolyjc maken zanc. Opstellen over de lyriek in het Gruuthuse-handschrift*. Gent, 1999.
- Reynaert, Joris, 'Clausen, zinsbouw en versificatie in de abele spelen. Theatrale en stilistische aspecten van het "rijmoverschrijdend verzenpaar"', in: *Queeste* 16 (2009), 15-38.
- Reynaert, Joris, 'Minne, astrologie en kluizenaars: aspecten van een ideologisch spanningsveld in de "allegorische gedichten"', in: Frank Willaert (red.), *Het Gruuthuse-handschrift in woord en klank. Nieuwe inzichten, nieuwe vragen*. Gent: KANTL, 2010, 149-166.
- Rierink, M., 'De missing link: het Gruuthuseliedboek als schakel tussen het hoofse lied en rederijkerskunst', in: Herman Pleij e.a., *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*. Amsterdam: Prometheus, 1991, 135-150.
- Shepherd, Simon & Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*. Londen: Routledge, 2004.
- Van Bruaene, Anne-Laure, *Om beters wille: rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- Van der Poel, Dieuwke, 'Minnevrage in de Middelnederlandse letterkunde', in: Frank Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam: Prometheus, 1992, 207-218.
- Van Driel, Joost, *Prikkeling der zinnen: de diversiteit van stilistische Middelnederlandse epische poëzie*. Zutphen: Walburg Pers, 2007.
- Van Mierlo, Jozef, *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*. Deel II. 's-Hertogenbosch: Teulings' Uitgevers-Maatschappij L.C.G. Malmberg, 1940.
- Van Oostrom, Frits, *Het woord van eer. Literatuur aan het Hollandsche hof omstreeks 1400*. Amsterdam: Meulenhoff, 1987.
- Velten, Hans Rudolf, 'Performativität. a) Ältere deutsche Literatur', in: Claudia Benthien & Hans Rudolf Velten (red.), *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2002, 217-242.
- Vitz, Evelyn Birge, *Orality and Performance in Early French Romance*. Cambridge: D.S. Brewer, 1999.
- Wirth, Uwe, 'Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität', in: Uwe Wirth (red.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, 9-60.
- Zumthor, Paul, 'The Text and the Voice', in: *New Literary History* 16 (1984), 67-92.
- Zumthor, Paul, 'Que'est-ce qu'un style médiéval?', in: Nicole Revel & Diana Rey-Hulman (red.), *Pour une anthropologie des voix*. Paris: INALCO, 1993, 35-46.