

BOEKBESPREKING

HADewIJCH, *Liedereren*. Uitgegeven, ingeleid, vertaald en toegelicht door VEERLE FRAETERS en FRANK WILLAERT. Met een reconstructie van de melodieën door LOUIS PETER GRIJP. Groningen: Historische Uitgeverij, 2009, 455 blz. + 4 CD's. (Hadewijch. Verzameld Werk, 1). ISBN 978-90-6554-478-0. Prijs: € 49,95

Het is goed mogelijk dat lezers die sinds jaar en dag vertrouwd zijn met de kritische Hadewijch-edities van Jozef Van Mierlo, verbaasd zullen opkijken bij het openslaan van de nieuwste tekstuitgave van de *Liedereren*. De uitgevers, Frank Willaert en Veerle Fraeters, lijken met hun uitgave ruim honderd jaar in de tijd terug te keren. Door te opteren voor Hadewijch-handschrift A als legger, knopen ze immers opnieuw aan bij de diplomatische pionierseditie van J.F.J. Heremans en C.J.K. Ledeganck (*Gedichten*, 1875), en ook bij de kritische proeve van J. Snellen (*Liedereren*, 1907). Hun keuze blaast de oude nummering van de *Liedereren* nieuw leven in. En impliciet breekt ze ook met Van Mierlo's wetenschappelijke inzichten over de overgeleverde Hadewijch-handschriften.

Een complete verrassing kan de keuze voor A nochtans niet zijn. Zo werd in 1963, vijf jaar na Van Mierlo's dood, een vierde belangrijk Hadewijch-handschrift (R, naast A, B en C) ontdekt, wat voor velen een herziene wetenschappelijke uitgave wenselijk heeft gemaakt.¹ En het recente onderzoek van de Nederlandse codicoloog Erik Kwakkel heeft tot nieuwe inzichten over de oudste Hadewijch-handschriften en hun overlevering geleid. Uit dat onderzoek is ondermeer gebleken dat handschrift A (tweede kwart van de veertiende eeuw) een kwart eeuw tot een halve eeuw ouder is dan C (tweede helft/laatste kwart van de veertiende eeuw). Van Mierlo had in 1925 de keuze tussen de handschriften A en C in het voordeel van C beslecht, op grond van de door hem vermeende grotere ouderdom van het handschrift ("Maar bij omtrent gelijke verdiensten gaf voor mij den doorslag de overtuiging, dat C al zoo oud, zoo niet ouder dan A moet genoemd", *Visioenen*, 1924-1925, II, p. 10). In de voorliggende publicatie speelt Frank Willaert, die als tekstbezorger van de Middelnederlandse tekst optreedt, hetzelfde ouderdomsargument, maar dan in een omgekeerde verhouding, nu uit tégen C (*Liedereren*, 2009, p. 57).

Is deze motivering terecht? De reden waarom Van Mierlo destijds voor een breuk met de negentiende-eeuwse Hadewijch-edities zorgde door voor C te kiezen, heeft eigenlijk met verschillende afwegingen te maken. Hs. C genoot Van Mierlo's voorkeur ook omwille van het fraaiere schrift en de kleinere kans op foutieve transcripties (*Visioenen*, 1924-1925, II, p. 39; *Strophische Gedichten*, 1942, II, p. 12-13). Maar bovendien wijzen zijn paleografische observaties in diezelfde algemene inleiding tot de *Visioenen* (p. 15-24) uit dat C orthografisch en dialectologisch gezien iets conservatiever blijkt als kopie (al blijft Van Mierlo op dit punt erg voorzichtig). Met betrekking tot de *Liedereren* heeft C bijvoorbeeld een neiging om de vermoedelijk originele i-klank in het rijm te benadrukken (*l.c.*, vooral p. 16, 17 en 22). Dit vocale kenmerk is niet zonder

¹ Ter informatie: de *Liedereren* werden in 1977 door J. Alaerts reeds diplomatisch naar hs. R uitgegeven (*De wetten van de minne*, Bonheiden, 1977); ook de Lijst der volmaakten is ondertussen door G. Hofmann diplomatisch naar R gepubliceerd, als bijlage in *Das Buch der Visionen*, I, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1998.

betekenis voor Hadewijchs lyriek. En het kan ook in het voordeel van de toegeschreven Antwerpse origine van de schrijfster pleiten. Deze dialectologische en orthografische problematiek – de nog te weinig bestudeerde veertiende-eeuwse mutaties (bijv. de verlenging van klinkers) van Hadewijchs geschreven taal – hoeft natuurlijk niet zwaar door te wegen bij een teksteditie die op de eerste plaats op het discours is gericht. Maar als Van Mierlo's observaties correct zijn, moet zijn eigen uitlating over de 'gelijke verdiensten' van de twee handschriften wel worden genuanceerd (in het voordeel van C) en worden beperkt tot de tekst. Zowel A als C bevatten inderdaad omissies (in A ontbreken wel enkele verzen en een hele, weliswaar betwistbare, strofe) als betere lezingen ten opzichte van elkaar, en zijn dus op dat vlak aan elkaar gewaagd. Maar dat betekent ook dat de hogere ouderdom van het ene handschrift op zich geen echte meerwaarde, zoals een veel gavere tekstkwaliteit, met zich meebrengt.

Vandaar kan men zich de vraag stellen of het wel nodig was de ons al decennialang vertrouwde legger in te ruilen voor een andere. Er is ook een praktisch nadeel aan verbonden: twaalf van de vijfenveertig liederen nemen in A immers een andere volgorde in dan in C. Wat in C (alsook in het sterk verwante R) het achtste lied is, staat in A (en in B, zijn kopie) pas op de twintigste plaats. Van Mierlo's *Strofische Gedichten* IX tot en met XX stemmen daardoor in de editie Fraeters-Willaert met de respectievelijke liednummers 8 tot en met 19 overeen. En *Strofisch Gedicht* VIII is er Lied 20. Tot een academische spraakverwarring zal het waarschijnlijk niet leiden, maar de nieuwe volgorde betekent alvast geen vereenvoudiging voor de wetenschappelijke Hadewijchstudie, zeker niet als beide edities in de toekomst naast elkaar zullen worden gebruikt. Ook de Hadewijch-liefhebber bij wie de ingeburgerde nummering momenteel een spontane associatie oproept met de inhoud van de liederen – bij het zeventiende lied zullen velen ongetwijfeld aan het bekende smartvolle gedicht denken; dit is bij Fraeters-Willaert nr. 16 – zal moeten wennen aan de nieuwe nummers.

Tegenover al deze bedenkingen staat uiteraard het feit dat iedere wetenschapper vrij is in de beredeneerde selectie van een basishandschrift. En daarbij kan een onuitgesproken – en begrijpelijke – voorliefde nooit geheel worden uitgesloten, wat zowel te vermoeden valt langs de kant van Van Mierlo (die in zijn latere jaren de grotere ouderdom van A overigens óók reeds onderkende (*Strofische Gedichten*, 1942, II, p. 12) maar toch bij zijn oude voorkeur voor C bleef) als van Willaerts zijde (die in 1996, in zijn uitgave van de *Visioenen*, A al eens als legger heeft gebruikt zonder de (toen onzekere) grotere ouderdom aan te kunnen voeren, louter omwille van de even "goede tekst" (*Visioenen*, 1996, p. 215)). Het resultaat van Willaerts editiearbeid moet bovendien worden geprezen omwille van zijn degelijkheid.

Willaert heeft handschrift A in twee opzichten aanzienlijk verbeterd: zowel op het vlak van de leesbaarheid als op het vlak van de tekstkritiek. Naast de grafische indeling van de liederen in strofen met versregels (de handschriften geven alles in doorlopende tekst) werd de Middelnederlandse schrijfwijze van de twee kopiïsten van handschrift A gemoderniseerd (aanpassing van de spelling, het hoofdlettergebruik en de interpunctie), genormaliseerd (bijv. splitsing en verbinding van clitia) en zelfs gecorrigeerd (bijv. toevoeging van –n aan het einde van werkwoorden) (zie *Lieder*, 2009, p. 58-59). (Ter informatie: ook Van Mierlo heeft in zijn editie van de *Strofische Gedichten* gelijkaardige orthografische aanpassingen aangebracht.) Codicologische randinformatie en paleografische kenmerken (cursieve weergave van oplossingen van afkortingen) werden echter achterwege gelaten. Al deze ingrepen creëren een zekere afstand tot de originele taal in haar handschriftelijke dimensie maar dragen anderzijds bij tot een uniformere Middelnederlandse tekst die bovendien vlot leest.

Ten tweede, wat de emendatie betreft, geeft het apparaat achteraan in het boek ('Verbeteringen en twijfelgevallen', p. 414-418) aan dat Willaert de tekst van de Liedereren zorgvuldig heeft getoetst aan de handschriften C en R (B heeft als kopie van A nauwelijks toegevoegde waarde). Op tal van plaatsen in de Liedereren werden hun betere lezingen overgenomen (en waar nodig aan de schrijfwijze van A aangepast). Dat de inbreng van R daarbij slechts tot één betere lezing beperkt is gebleven (L. 30, vs. 36: *roude*), heeft waarschijnlijk alles te maken met het feit dat C stilzwijgend alle gemeenschappelijke betere lezingen voor zijn rekening neemt. Opmerkelijk genoeg bevestigt de betere lezing uit R een taalkundige verbetering van Van Mierlo (S.G. xxx, vs. 36: *rau*, tegenover *ron* en *ran* in A, B en C).

Spijtig is wel dat Willaert in dit apparaat haast uitsluitend melding van C en R maakt in functie van de aangebrachte correcties in het gebruikte basishandschrift. Zijn apparaat vermeldt geen varianten uit de twee handschriften die niet bijdragen tot een betere lezing (althans niet voor Willaert) – op één uitzondering na (bij L. 9, vs. 5: "*gheseghen* < *ghesegghen* A: C en R hebben hier *ghenesen*"). Vele van deze varianten zijn weliswaar van een louter vormelijke aard, zoals bijv. de enclitische vorm *niene* ('niet ne') in S.G. II, vs. 71 (echter *noyt* op deze plaats in R), tegenover (het voor ons duidelijkere) *niet en* in het overeenkomstige L. 2, of de datievorm *in hoghe gedachte* in S.G. xxxi, vs. 1 (R heeft hier eveneens *in hoege gedachte*), tegenover (naar de regel meer correcte) *in hoghen ghedachte* in L. 31. Deze vormvarianten komen overigens door elkaar voor in A en in C (en de onbeslisbare hamvraag luidt dan: wat schreef Hadewijch?). Maar andere varianten brengen wel een verschil in betekenis met zich mee, zoals in S.G. xxxiii, vs. 11 (... *hem zere bewaert*; L. 33: *hem soe bewaert*), 24 (... *in nuwen sade*; L. 33: *in minnen zaden*; uit de context van het hele lied valt er meer te zeggen voor *nuwen*; vreemd genoeg vertalen Willaert en Fraeters het vers ook in die zin: "bij elke nieuwe verzadiging") en 30 (... *so eest een claghen*; L. 33: *dats een clagen*). Het niet-vermelden van al deze varianten ontnemt de lezer duidelijk een stuk controlemogelijkheid, waardoor hij vooralsnog aangewezen blijft op Van Mierlo's variantenapparaat (maar dat is reeds het geval voor de varianten van hs. B en voor de correcties van de kopiïsten) en, wat R betreft, op de editie van Alaerts.

Deze voorbeelden tonen meteen ook aan dat de geëmdendeerde editie van Fraeters en Willaert qua tekst niet altijd overeenstemt met de kritische editie van Van Mierlo. Ook hier kan men betreuren dat Willaert al deze verschillen niet heeft geïnventariseerd. Slechts een enkele keer komt het afwijkende karakter ten opzichte van de kritische uitgave expliciet tot uiting in het apparaat, wanneer Willaert een filologische ingreep van Van Mierlo vermeldt, zonder haar in zijn tekst over te nemen (L. 23, vs. 101 *gewerc* behoudt de lezing van de handschriften, tegenover de verbetering *ghemerc* in S.G. xxiii; Van Mierlo's correctie wordt daarentegen wel gesuggereerd bij de bespreking van de vorm van het lied op p. 402).

Systematisch onderzoek is nodig om mijn steekproeven aan te vullen en te corroboreren, maar het is nu wel reeds duidelijk dat, hoewel we voor twee wetenschappelijk verantwoorde en betrouwbare edities staan, Van Mierlo en Fraeters-Willaert in beperkte mate toch enkele dissonante geluiden laten horen: naast de orthografische bijzonderheden die eigen aan de twee leggers zijn, en naast de morfologische variatie, bevatten ze ook een lichtjes verschillende (geëmdendeerde) tekst. Het is aan de toekomstige Hadewijch-studie om te achterhalen waar de ene editie sterker in de schoenen staat dan de andere en welk Hadewijch-handschrift uiteindelijk de grootste intrinsieke meerwaarde bezit.

Om de moderne lezer in zijn verkenning van de Middelnederlandse Liedereren bij te staan, biedt de uitgave van Veerle Fraeters en Frank Willaert een algemene inleiding

tot de figuur van Hadewijch en haar lyriek aan, op de tegenoverliggende pagina van de tekstuitgave een parallelle vertaling in hedendaags Nederlands, en in de marge van de tekst en de vertaling een nauwgezette bespreking van elk lied. De aanwezigheid van deze commentaren zal ongetwijfeld een grote behoefte inlossen bij de liefhebbers, want men moet al teruggrijpen naar de kritische uitgave van Van Mierlo om een even integrale bespreking van alle vijfenveertig liederen te vinden. Van Mierlo's inleidingen zijn qua stijl en qua neiging tot psychologisering vandaag echter minder genietbaar (al blijven ze wetenschappelijk nog steeds waardevol, o.m. inzake de bijzondere aandacht voor mystieke thema's). En in de bijna zeven decennia die sinds de publicatie van de kritische editie (1942) zijn verstreken, is het ook logisch dat de studie van de Liederen werd verrijkt met tal van nieuwe interpretaties.

De rijkdom van Fraeters' en Willaerts commentaren komt indrukwekkend tot uiting in de talloze verwijzingen naar de religieuze bronnen van Hadewijch. Daaruit blijkt dat de taal van de Liederen, naast de gekende aanwezigheid van hoofse beeldspraak, doorspekt is met citaten (reminiscenties en amplificaties) en beelden uit de Bijbel (met op kop aanhalingen van de oudtestamentische wijsheidsboeken Job en het Hooglied in vele liederen), middeleeuwse (para-)liturgische teksten (de sequens *Mundi renovatio, nova parit gaudia* van Adam van Saint-Victor uit de paasliturgie in L. 7, de pseudo-bernardijnse hymne *Jesu dulcis memoria* in L. 33 en de sequens *Mariae praeconio* in L. 45) en geschriften van drie bekende namen uit de twaalfde-eeuwse mystieke literatuur (Willelm van Saint-Thierry's *Expositio super Canticum canticorum* in L. 1 en *De natura et dignitate amoris* in L. 13 (S.G. XIV) en L. 36; *De diligendo Deo* van Bernardus van Clairvaux in L. 11 (S.G. X), alsook zijn *Sermo de diversis XII* in L. 23, en tot slot twee belangrijke werken van Richard van Saint-Victor: *De quattuor gradibus violentae caritatis* in L. 11, L. 13 en L. 32, en *Benjamin Major* in L. 26). De Liederen, hun vergeestelijkte feodaliteit inclusief, lijken daardoor helemaal tot leven te komen als door en door christelijke mystieke literatuur.

Maar deze geestelijke bronnen brengen ook een ander aspect onder ogen. In het eerste lied, dat de toon zet voor de hele bundel, voert Hadewijch zichzelf op als een nieuwe Job, door in het Middelnederlands betekenisvolle verzen uit het boek Job in de mond te nemen. Zoals Willaert hierover in zijn eerdere, richtinggevende bijdrage had aangegeven ('Registraliteit en intertekstualiteit in Hadewijchs Eerste Strofische Gedicht', in *Veertien listen voor de literatuur. Huldeboek aangeboden aan Prof. Dr. Clem Neutjens*, Kapellen, 1993, p. 165-190, inz. p. 186), moeten deze citaten voor Hadewijchs kringgenoten-vriendinnen, het oorspronkelijke publiek van de Liederen, zeer herkenbaar hebben geklonken. De bijbelse intertekstualiteit zorgt bijgevolg voor religieuze duiding en verleent geestelijk gezag aan de vertolkte gevoelens. En ze lijken bovendien de zuiver autobiografische angel uit de meest smartvolle kreten in de Liederen te halen (bijv. L. 16 (S.G. XVII), vs. 24: *Mi gruwelt dat ic leve* is niets minder dan een letterlijke weergave van Job 10,1: *taedet animam meam vitae*). Daardoor kunnen dergelijke geluiden ook voor de kringgenoten als identificeerbare authentieke religieuze expressies verschijnen. De religieuze intertekstualiteit versterkt met andere woorden de geestelijk-pedagogische conceptie van Hadewijchs mystieke werk.

Het is geen toeval dat Willaert in het genoemde artikel de termen 'didactisch' en 'mystagogisch' laat vallen (*o.c.*, p. 172 en 185). Wie zowel met zijn Hadewijch-publicaties als met die van Veerle Fraeters vertrouwd is, zal snel herkennen dat de twee Antwerpse Hadewijch-specialisten de mystagogische beeldvorming van Hadewijchs oeuvre zoals die in hun werk vorm heeft gekregen en werd verrijkt, in deze uitgave eigenlijk systematisch op elk lied toepassen en aldus verder consolideren. Dit perspectief,

het grote leidmotief van hun inhoudelijke commentaar, is nochtans aanvankelijk ontstaan vanuit een zuiver literaire analyse – deze wordt bondig samengevat in de inleiding van het boek, onder het kopje ‘Leidster en tochtgenote’ (*Liederen*, p. 47-49); de intertekstualiteit is er later bijgekomen (en werkt vandaag o.m. door in de aandacht voor het van *memoria* doordrongen schrijf- en leesproces). Uit dat eerdere onderzoek, vooral naar de communicatiesituatie in de *Liederen* (zie Willaerts *De poëtica van Hadewijch in de Strofische Gedichten*, Utrecht, 1984, p. 298-359), kon niet enkel worden bevestigd dat het sprekende subject van de *Liederen*, de *ic*, effectief met de persoon van Hadewijch mag worden vereenzelvigd, maar bleek bovendien dat Hadewijch haar publiek, *ghi*, actief betreft bij de boodschap van haar lied. Zij wijst de toehoorders op hun geestelijke engagement, de hoge roeping tot de Minne (L. 1, vs. 22-24: *ghi alle die aventure (...) wilt doghen om minnen nature*) en maakt hen door middel van *wi* en *ons* impliciet tot deelgenoot van het contemplatieve avontuur. En door exhortatief taalgebruik te gebruiken (L. 34, vs. 73: *Hiertoe so manic alle de fine*; S.G. xxxiv: *Hier toe manic alle die fine*), plaatst Hadewijch het publiek daarbij in een ondergeschikte pedagogische verhouding. Die twee ingrediënten (*ic*-Hadewijch en *ghi*-leerlingen) contrasteren scherp met de profane, hoofse lyriek, waar het subject een fictieve minnaar is en de lyrische evocatie van zijn liefdesgevoelens over de begeerde dame voor het luisterpubliek een vrijblijvend schouwspel blijft.

Elders in hun inleiding grijpen Fraeters en Willaert naar het monastieke beeld van de leerschool van de liefde, de *schola caritatis*, om Hadewijchs didactische positie in het licht te stellen (p. 21-22). Dit is een mooie illustratie van hoe de geestelijke symboliek van de *Liederen* de literaire, taalpragmatische beschouwing van Hadewijchs lyriek aanvult en versterkt. Het thema van de school van de liefde duikt in verschillende liederen op en is eigenlijk een geliefkoosde cisterciënzertopos die de hele exemplaristische spiritualiteit samenvat: het ideaal van een geestelijke scholing, met als roeping de adel van de ziel tot volle ontplooiing te laten brengen onder de vleugels van de Minne. (Het is geen toeval dat de schrijfster en haar publiek zich in de *Liederen* als (geestes)adel laten identificeren; cf. L. 23, vs. 51: *mijn hoege gheslachte*, en L. 37, vs. 45: *Ghi, edele*). Het monastieke levensprogramma neemt het tegelijk op voor de persoonlijke geestelijke ervaring, tegenover het opkomende scholastieke rationalisme (zie het citaat van Willem van Saint-Thierry op p. 135, in de commentaar bij L. 13: “Dit is de bijzondere school van de liefde, hier komt men tot conclusies, niet zozeer door redenties, maar door de rede, door de waarheid zelf der dingen *en door de ervaring*”, mijn cursivering). De geestelijke pedagogie die Hadewijch via dit symbool aankaart, is dus een aangelegenheid tussen de Minne en de individuele ziel – bijgevolg uiteindelijk een zaak van genade – maar tussen de vele regels van de *Liederen* door (de exhortatieve taalhandelingen) kan men goed aanvoelen dat ook Hadewijch zélf zich als leermeesteres opstelt (al plaatst ze zichzelf mee op de schoolbanken, wanneer ze het thema van *der minnen scolen* expliciet ter sprake brengt), als een middelaars tussen de Minne en haar gezellinnen die hen via haar eigen wedervaren de weg van de liefde wijst. (Dit blijkt overigens geen getuigenis van een dromerige mystieke intimiteit te zijn maar wel een boude ontmaskering van geestelijke gemakzucht en valse eenheid met de Minne.) Fraeters en Willaert passen de idee van de leerschool van de liefde in die zin terecht toe op de charismatische ‘magistra’ Hadewijch die haar kringgenoten de verloren gelijkenis helpt terug te vinden. Die opstelling loopt trouwens parallel met Hadewijchs andere geschriften, waarin zij zich opwerpt als een (door God gemandateerde) gids die haar vriendinnen troost en met raadgevingen inzicht biedt in de geestelijke weg.

Dat alles betekent, ofschoon men in de *ic* uit de Liederen Hadewijch mag zien, dat de (impliciete) autobiografische expressie niet meer de *raison d'être* is van de lyriek, maar wel de pedagogie, en dat de Liederen dan als geestelijke spiegels mogen worden beschouwd, met Hadewijchs voorgeleefde innerlijkheid als voorbeeld. Nu lijken Fraeters en Willaert in deze publicatie een stapje verder te zetten in de mystagogische positionering van de *ic*. In hun commentaren kan men namelijk vaststellen dat ze de *ic* regelmatig als 'de auteur' of als Hadewijch parafraseren, maar heel vaak blijven ze de *ic* ook gewoonweg als 'de ik' benoemen. Uit de toelichting op p. 62 blijkt dat deze tweevoudige aanduiding is ingegeven door het onderscheid tussen de diverse taalhandelingen, de belerend-auctoriële en de lyrisch-evocatieve: "Wanneer de 'ik' in een lied onbetwistbaar naar voren treedt als spirituele meesteres of als schrijfster, benoemen we die 'ik' in het commentaar uitdrukkelijk als Hadewijch of 'de auteur'. (...) Wanneer de 'ik' daarentegen louter zijn mystieke ervaring meedeelt zonder daarbij een taaldaad te stellen die typisch is voor een meesteres (aanraden) of een auteur (zeggen, schrijven), dan houden we het in de analyse bij de 'ik' of de lyrische 'ik'." Ofschoon Fraeters en Willaert nergens aangeven of dit onderscheid ook functioneel significant is, durf ik wel te vermoeden dat zij het universele karakter van de lyrische evocatie van de *ic* in de Liederen daarmee nog sterker in de verf willen zetten. De gedachte dat het Hadewijchs intentie was haar *ic* toeëigenbaar te maken voor het publiek, wordt dan vanzelfsprekender.

Minder opvallend is dat Fraeters en Willaert in hun commentaren ook op een achterliggend, niet geëxpliciteerd onderscheid beroep doen. Naast de ontdubbelde ik-figuur (in een auctorieel *ic*/Hadewijch en in een anoniem lyrisch *ic*), waarvan Hadewijch als de onderliggende referent mag worden gezien, is er immers ook Hadewijch zelf, mystica en auteur van de Liederen, die op een hoger niveau, buiten de tekst staat. Daardoor verschijnt Hadewijch eigenlijk niet twee maar wel vier keer op het toneel in de commentaren, zij het impliciet: vooreerst tweemaal als auteur, namelijk als de auteur van het lied én, in de tekst, als de *ic* die zijn eigen taalhandeling tot voorwerp neemt of benoemt (spreken, zingen, klagen); en vervolgens ook twee keer als mystieke minnares, namelijk als de fysieke persoon (buiten het lied) die ten grondslag ligt aan het wederbaren van de ik-figuur én als het minnende subject in het lied, de evocerende *ic* die een exemplarische functie vervult.

Dit dubbele onderscheid lijkt misschien futiel of irrelevant maar het is er wel verantwoordelijk voor dat het door Fraeters en Willaert gecreëerde onderscheid in de commentaren soms door elkaar gebruikt lijkt te worden. In L. 24 bijvoorbeeld wordt de uiting van de *ic* in de tweede strofe eerst als 'de ik' becommentarieerd; vanaf strofe 5 wordt diezelfde eerste persoon echter vanuit Hadewijch geduid: "In deze strofen presenteert Hadewijch zich als zo'n voorbeeldige minnares. Al in strofe 2, vs. 8-10 had zij zich even, in de eerste persoon, bij de minnaars gerekend, die leven in minnepijn. Nu toont zij haar publiek wat volstreekte overgave aan minne betekent (...)" (p. 200). En verder: "Op het eerste gezicht kan het verrassend lijken dat Hadewijch de 'ik' daarbij ook doet zeggen dat ze haar vrienden opgegeven heeft. Voor Hadewijch was vriendschap alleen waardevol, als ze door minne (...) werd gestuurd. De blinde vreemden (...) begrijpen hier uiteraard niets van. Met hun valse raadgevingen en kritiek berokkenen ze de 'ik' alleen nog meer pijn (strofe 8)" (p. 201-202). De lyrische *ic* en Hadewijch worden hier duidelijk door elkaar gehaald, wat op grond van het door de commentatoren aangekondigde onderscheid een ongerijmdheid zou opleveren. Het gaat echter niet over Hadewijch als de auctoriële *ic* maar wel over de fysieke persoon en de auteur Hadewijch, waardoor er helemaal geen tegenstrijdigheid is. In deze commentaar wordt met andere woorden van het niveau van de *ic* naar het niveau van de mystica Hadewijch gesprongen en vice versa.

Zo ook in de commentaar bij L. 15 (S.G. xvi). Daar doet het *ongheval* van de *ic* begrijpelijk aan onze mystica denken, en wordt de *ic* effectief in die zin geduid. Door zijn passieve opstelling, als subject van het Minne-avontuur, had deze *ic* echter met de anonieme lyrische *ic* geïdentificeerd moeten worden. Ook hier wordt de lyrische *ic* blijkbaar verruild met de persoon Hadewijch. L. 34 tenslotte is dan weer een voorbeeld waarin het gehanteerde onderscheid niet consistent wordt toegepast. In de strofen 7 tot 10 (o.m. vs. 49-51: *Die dus in minnen sijn worden een, ic mach wel swighen hoet hen steet. Noch sien, noch spreken, dats mijn leen*) thematiseert de *ic* zijn eigen spreekact en zou hij bijgevolg als de auctoriële *ic*-Hadewijch moeten worden gezien (het aanmanen van de *ic* verderop in vs. 73: *Hiertoe so manic alle de fine*, bevestigt dit). In de commentaar wordt het integendeel als een uiting van de lyrische *ic* uitgelegd.

De moeilijkheid om de twee virtuele ikken volmaakt uit elkaar te houden – is dit overigens wel mogelijk? – lijkt dus vooral veroorzaakt te worden door het onvoldoende expliciteren van de twee niveaus (Hadewijch buiten en in de tekst). Bovendien kan men zich afvragen of het aangebrachte onderscheid door Fraeters en Willaert überhaupt zin heeft, tenminste indien zij daarmee de mystagogische dimensie nog beter tot haar recht willen laten komen. Want het inzicht dat de *ic* uiteindelijk Hadewijch is, wat beiden blijven erkennen (p. 48 en 62), lijkt nergens onverzoenbaar met zijn didactische waarde. Het is perfect mogelijk om zich een inspiratie van de kringgenoten via de concrete persoon van Hadewijch in te denken, zonder daarbij een beroep te doen op een anoniem gehouden *ic*. Of is het voorbeeld van Hadewijch toch niet overal navolgbaar? Het wazige *ongheval* van de mystieke schrijfster – veroordeeld en (geestelijk?) verbannen door de vriendinnen, en verstoken van goddelijke vertroosting – legt inderdaad een individuele existentiële problematiek bloot die wellicht niet volledig als inwisselbaar kan worden gesteld met die van het geïntendeerde publiek. Is het hele oeuvre van Hadewijch uiteindelijk geen aanhoudende poging om haar verloren geestelijke gezag bij de vriendinnen te heroveren, op grond van een tot herinnering geworden mystieke beleving? Deze gedachte gaat waarschijnlijk iets te kort door de bocht, maar misschien was het Hadewijch niet enkel te doen om de juiste weg te tonen maar tevens om erkend te worden als uitverkoren gids? De opgeworpen parallel met de figuur van Job (óók beproefd door God en veroordeeld door zijn vrienden) in het eerste lied is niet enkel een oproep aan het adres van de toehoorders om stand te houden in het avontuur met de Minne onder gelijkaardige dramatische omstandigheden, maar het lijkt tegelijk een niet mis te verstane beschuldiging aan datzelfde publiek te zijn. Vanuit die optiek zijn Hadewijchs Liedereren weerbarstig tegenover elke te optimistische mystagogische profilerings, wat reeds aannemelijk is in het geval van een kloof tussen de begenadigde auteur en de niet-begenadigde of onbegripvolle toehoorder.

Ik keer terug naar de bronnen. Het laat zich raden dat er inzake bijbelplaatsen en geestelijke geschriften nog meer bronnen kunnen worden gevonden, of dat men bij een aantal door Fraeters en Willaert aangevoerde bronnen reserves kan hebben (wat niets afdoet van de prestatie van de twee commentatoren om alle vergaarde kennis over de vijfenveertig liederen in overzichtelijke besprekingen te verwerken, en met behulp van de middel-eeuwse symboliek of de intertekstuele context zelfs nieuwe en originele perspectieven te openen voor enkele liederen, zoals de mariale symboliek in L. 2, of de context van Allerheiligen in L. 43). Ik denk op de eerste plaats aan het Hooglied. Het bekende Hooglied-citaat 2,16 (*dilectus meus mihi et ego illi*; in een andere volgorde herhaald in Hl. 6,2 [Vulgaat]: *ego dilecto meo et dilectus meus mihi*) dat Hadewijch enkele keren en gevarieerd in de mond neemt (L. 3, vs. 61-63; L. 12 (S.G. xiii), vs. 50; L. 25, vs. 9; L. 34, vs. 47; L. 36, vs. 92; L. 38, vs. 44), wordt in de bespreking van de liederen 34 (vs. 47: *Du*

mi al, lief, ende ic al di) en 38 (vs. 44: *ic al di ende du al mi*) gelijktijdig naast een vers uit de brievenverzameling *Heroides* van Ovidius (*Te mihi meque tibi communia gaudia jungant*) gelegd. Daardoor zou Hadewijchs citaat in feite een dubbele aanhaling zijn. Dat lijkt me vergezocht en eerder onwaarschijnlijk, aangezien het contrast tussen deze twee bronnen voor een middeleeuwer niet groter kan zijn. Het zou de vertegenwoordigers van twee tegenoverstelde liefdesleringen paradoxaal samenzetten: de geestelijke, vertegenwoordigd door het Hooglied, en de profane, in de middeleeuwen belichaamd door Ovidius (zie bijvoorbeeld de schampere verwijzing van Willem van Saint-Thierry naar de “doctor artis amatoriae” in *De natura et dignitate amoris*, § 2 – dit traktaat is niet toevallig bedoeld als een geestelijk alternatief voor Ovidius).

Het is ook verrassend dat er in het negenentwintigste lied nergens naar Bernardus van Clairvaux wordt verwezen, omdat er daarover al literatuur bestaat. Voor L. 29, vs. 49 (*Doen ward die casteel verwonnen*) verwijst Van Mierlo (*Strophische Gedichten*, 1942, I, p. 185) naar een niet nader genoemde Mariapreek van Bernardus. Zoals Joris Reynaert heeft aangegeven (‘Hadewijchs hoghe geslachte’, in *Hoofsheid en devotie in de middeleeuwse maatschappij. De Nederlanden van de 12e tot de 15e eeuw*, Brussel, 1982, p. 163), moeten hiermee de preken over Maria’s hemelvaart worden bedoeld (*In Assumptione B. V. Mariae*). Daarin borduurt Bernardus voort op Lc 10,38 (*ipse [= Iesus] intravit in quoddam castellum et mulier quaedam Martha nomine excepit illum in domum suam*). In zijn bernardijnse duiding (het aardse *castellum mundi*, verlost door de Menswording van Christus; zie vooral de eerste twee preken: I, 3-4 en II) lijkt het bijbelse beeld Hadewijch effectief te hebben geïnspireerd. De uitleg die het vers in de commentaar van Fraeters en Willaert krijgt, is daarom waarschijnlijk niet juist: “De oudtestamentische God zat als een onbereikbare heerser in zijn burcht verschanst. Door de incarnatie is God onder de mensen gekomen: de burcht is nu toegankelijk voor elke mens” (p. 232). Om het mariale beeld van het *conduut* in L. 29, vs. 89 en 118 (ook gebruikt in L. 11 (S.G. XII), vs. 56) te verklaren, is er in het verleden tevens naar een andere Maria-preek van Bernardus gekeken, *De Aquaeductu (In Nativitate B. V. Mariae)*, echter zonder tot een affirmatie te komen (zie o.m. Reynaerts *De Beeldspraak van Hadewijch*, Tielt-Bussum, 1981, p. 159). Er valt nochtans veel voor deze preek als bron te zeggen, omdat het beeld van de ‘waterleiding’ precies als mariaal symbool een eigen vondst is van Bernardus (H. Barré, ‘Saint Bernard, docteur marial’, *Anal. sacri Ord. Cisterc.* 9 (1953), p. 109 en 112). (Toevallig leggen Fraeters en Willaert wel een mogelijk verband tussen een andere tekst van Bernardus, *De diligendo Deo*, en de beeldspraak rond het drinken van de Minne in L. 11, beeldspraak die samen met het *conduut* ter sprake wordt gebracht; *De Aquaeductu* zou de vermoede bernardijnse inspiratie hier zeker mooi aanvullen.) En een opvallende overeenkomst is nog dat de door Hadewijch geprezen mariale deugd van de *ootmoed* eveneens bij Bernardus Maria’s basisdeugd (*humilitas*) is, maar daarvan valt de specifieke invloed van Bernardus moeilijker te bewijzen. Door deze verder uit te spitten verbanden met de genoemde preken komt in elk geval goed tot uiting dat Hadewijchs lied naadloos aansluit bij de liturgische Maria-feesten op 15 augustus (hemelvaart) en 8 september (geboorte). Het negenentwintigste lied lijkt tevens een historisch publiek te veronderstellen dat goed vertrouwd was met de mariale cisterciënzerbeeldspraak.

Tot slot zou men, geïnspireerd door de vermelding van het in de middeleeuwen bekende Vergilius-dictum *amor vincit omnia* als bron bij L. 40, vs. 27-28 (*Want men leest van der minnen macht dat si alle andere dinc verwint*), ook kunnen verwijzen naar de bekende spreuk *hominem memento te*, dat op Tertullianus’ *Liber Apologeticus* (cap. 33) teruggaat, als directe of indirecte bron voor L. 30, vs. 60 (*Ghedinke dattu noch best een mensche*).

Mag de inhoudelijke ontsluiting van de Liederen het kroonjuweel van deze uitgave worden genoemd, dan zet de gewijde zang van de Liederen de kers op de taart van het boek. De nieuwe Hadewijch-uitgave heeft inderdaad nog een verrassing voor de lezer. Na de tekstuitgave volgen 87 bladzijden over de muzikale en de vormtechnische aspecten van Hadewijchs lyriek. Dit onderdeel werd samengesteld door de Utrechtse musicoloog Louis Peter Grijp, in samenwerking met Frank Willaert. En aan de binnenzijden van de harde kaft zitten vier CD's vast, met daarop alle vijfenveertig liederen: zesentwintig ingesproken als voordracht (door de twee tekstbezorgers, Fraeters en Willaert, en Ilse Wijnen) en negentien in een gezongen uitvoering (door de zangeressen Agnes de Graaff, Els Janssens en Els Van Laethem). De aanwezigheid van dit musicologische en vocale luik maakt niet enkel dat de uitgave mee is met de allerlaatste wetenschappelijke bevindingen over Hadewijchs lyriek – in primeur worden hierbij enkele nieuwe melodieën ten gehore gebracht – maar ook dat zij een beeld schetst van de Liederen dat veel vollediger is dan dat van alle voorgaande edities. Want meer dan ooit wordt vandaag erkend dat de zang historisch gezien onafscheidelijk is van Hadewijchs lied, ongeveer zoals een middeleeuwse burcht moeilijk zonder kantelen denkbaar is. Niet omdat we weten dat haar Liederen ooit voor een middeleeuws publiek muzikaal ten gehore werden gebracht (wat een haast onbeantwoordbare vraag is), maar wel omdat we op grond van hun vorm mogen aannemen dat ze minstens bedoeld waren om gezongen te worden.

De melodieën waarmee de negentien liederen van Hadewijch op de CD's worden gezongen, worden alle in het boek gepubliceerd, samen met nog enkele alternatieve melodieversies (p. 347-391). In werkelijkheid, zo leren we uit Grijps omstandige toelichting (p. 325-345), behoren zij toe aan andere liederen uit de middeleeuwse geestelijke en profane lyriek. Maar omdat Hadewijchs liederen een opvallende formele overeenkomst met deze liederen vertonen – voor die identificatie hanteert Grijp drie parameters: het rijmschema, het aantal accenten (of heffingen) en het rijmgeslacht – kunnen ze perfect met de melodieën van de corresponderende liederen worden gezongen. Wanneer hun strofevorm bovendien karakteristiek blijkt, of als er sprake is van een inhoudelijke ontlening door Hadewijch, is het zelfs erg plausibel om deze liederen als de originele modellieder van Hadewijch te beschouwen. Hadewijchs liederen mogen in dat geval als hun contrafacten worden bestempeld. In 1992 kon Grijp op die manier zes melodieën voor evenveel liederen (L. 3, 8, 27, 34, 40 en 45) voorstellen (zie 'De zingende Hadewijch. Op zoek naar de melodieën van haar Strofische Gedichten', in *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*, Amsterdam, 1992, p. 72-92). Recent hebben ook Björn Schmelzer en Ike de Loos elk een nieuw modellied voor twee liederen van Hadewijch aangewezen (L. 15 en 33). En in deze uitgave wordt het lijstje opnieuw substantieel uitgebreid. Na eerst aan te geven dat de door Schmelzer en De Loos gevonden melodieën nog voor twee andere liederen van Hadewijch kunnen worden gebruikt (resp. L. 18 en 37), kondigt Grijp vervolgens melodieën van nog zeven andere middeleeuwse liederen aan, bruikbaar voor in totaal negen liederen van Hadewijch (L. 2, 9, 17, 20, 21, 31, 32, 39 en 43). Door iets meer variatie toe te laten in de parameters (bijv. een niet-corresponderend aantal accenten), of door soepeler om te springen met het criterium van de karakteristieke strofevorm, kon Grijp namelijk een breder spectrum aan kandidaat-modellieder in aanmerking nemen. Dat brengt het totaal aantal liederen met een vermoedelijk authentieke melodie op negentien.

Deze verruiming betekent echter niet dat de historische waarschijnlijkheidsgraad overal even sterk is. Het spreekt voor zich dat de identificatie van een modellied aan bewijskracht verliest, naarmate ze op minder punten formeel met een lied van Hadewijch overeenstemt. In de toelichting wijst Grijp de lezer ook op een andere zwakke

schakel. Het feit dat vele middeleeuwse liederen met meer dan één melodie werden overgeleverd, of dat er verschillende melodieversies bekend zijn voor een groep van liederen met dezelfde strofevorm (een ‘contrafact-complex’), maakt de afweging ten voordele van één melodie soms moeilijk en onbeslisbaar (zie bijv. de commentaar bij L. 8 op p. 395-396). Grijp relativeert het belang van de authenticiteitskwestie door te wijzen op de middeleeuwse praktijk, waar verwisselbaarheid van melodieën veel voorkwam en elke passende melodie voldeed (p. 329 en 340). Maar dat neemt niet weg dat we nooit met zekerheid weten welke melodieversie Hadewijch precies voor ogen stond bij het componeren van een lied, wanneer er meerdere evenwaardige kandidaten zijn. Die onzekerheid wordt overigens nog in de hand gewerkt, denk ik, indien we met de theoretische mogelijkheid rekening houden dat Hadewijch haar liederen-contrafacten misschien met een eigen melodieversie heeft gecomponeerd.

In dit boek komt Grijp tevens terug op het belang van volkstalige Marialiedereren (p. 338-339). Dit fungeerde in 1992 min of meer als een inhoudelijk voorkeurscriterium bij de selectie van verschillende kandidaat-modelliedereren, gelet op de vermeende speciale plaats van Maria in de bundel van Hadewijch. Het feit dat sommige Franse Marialiedereren formeel overeenstemmen met enkele van Hadewijchs liederen – waardoor deze als potentiële contrafacten van de Marialiedereren kunnen worden gezien – zegt evenwel meer over de grote verspreiding van hun melodieën dan over de inhoud (bij Hadewijch wijst trouwens niets op een inhoudelijke ontlening). Grijp herformuleert dit inhoudelijke criterium daarom als een kwantitatief gegeven: hoe populairder een (trouvère)lied – dit blijkt uit een ruime overlevering maar bijvoorbeeld ook uit het feit dat er een Marialied op werd geschreven – hoe groter de kans om door te gaan voor Hadewijchs model. Men dient echter op te merken dat populariteit helaas geen sluitend bewijs levert. Het kan daarom hooguit een indicatieve waarde bezitten.

Het resultaat is dat we eigenlijk slechts bij één lied quasi absoluut zeker mogen zijn van de melodie (L. 45: de Latijnse sequens *Mariae praeconio*). De andere geïdentificeerde modelliedereren en hun melodieën moeten volgens Grijp worden gekwalificeerd volgens een gradatie van zeer plausibele (bijv. L. 3 en 40: de Atrechtse trouvère Moniot d’Arras) tot waarschijnlijke (bijv. L. 9: Thibaut de Champagne) en minder zekere (L. 2, 39, 17 en 20: Gace Brulé) kandidaten. Indien we er echter mee rekening houden dat zij een relatief streng selectieproces hebben overleefd – uit de totaliteit van de overgeleverde middeleeuwse lyriek blijft slechts een kleine minderheid over – dan mogen al deze kandidaten wetenschappelijk toch als erg valabele kanshebbers worden gezien. Zelfs wanneer de uitgekozen melodieën uiteindelijk niet met de historische werkelijkheid zouden overeenstemmen (wat nog moeilijk of onmogelijk te verifiëren is), denk ik dat we ons zonder al te veel gewetensproblemen mogen troosten met de gedachte dat ze een heel trouw beeld geven van hoe de liederen waarschijnlijk geklonken moeten hebben.

In deze uitgave worden verder geen inzichten verbonden aan de nieuwe ontdekkingen. Enkele van de conclusies die Grijp in 1992 formuleerde, zoals het belang van Marialiedereren, werden herzien, maar de voornaamste inzichten blijven nog steeds van kracht. Eén van de conclusies die de moeite waard zijn om te herhalen, is Grijps besluit dat de gevonden melodieën de conjectuur bevestigen dat Hadewijch literair actief was rond het midden van de dertiende eeuw. De datering van het lied *Amours, pour ce que mes chanz soit jolis* van de Atrechtse trouvère Gilbert de Berneville ná 1247 (p. 401) impliceert bijv. duidelijk dat Hadewijch het erop gemodelleerde eenentwintigste lied nadien heeft geschreven. Toch zou dit element evengoed een argument kunnen vormen om Hadewijchs werkzaamheid in het derde kwart van de dertiende eeuw te plaatsen (vanaf de

jaren vijftig, gesteld dat de vermoedelijke ontstaansdatum in de eerste jaren na 1250² ligt en dat Gilberts lied er enige tijd over heeft gedaan om tot bij Hadewijch te geraken³). Willaert en Fraeters, die in de inleiding tot de tekstuitgave, op gezag van Van Mierlo, sterk inzetten op de connectie met heer Hendrik IV van Breda (in functie tussen 1246 en 1254), situeren de redactie van de Lijst der volmaakten eveneens in het midden van de dertiende eeuw, in of na 1246 (p. 15-16). Ook hier kan dezelfde opmerking worden gemaakt: Hadewijchs verwijzing naar Hendrik van Breda, en daarmee de ganse Visioenen, kan evengoed jaren na Hendriks overlijden, in het derde kwart van de dertiende eeuw, zijn opgetekend. Tijdens zijn leven zou Hadewijch de Bredase heer waarschijnlijk niet bij naam hebben genoemd, denk ik (cf. de discretie die men in eigentijdse heiligenlevens aan de dag legt in de verwijzing naar nog levende ooggetuigen; ook Hadewijchs opsomming van de voornamen van de levende volmaakten aan het einde van de Lijst blijft uiteindelijk erg discreet, daar zij geen concrete identificatie toelaat). Ten tweede houden Willaert en Fraeters blijkbaar geen rekening meer met de klassieke *terminus ante quem* (1244, val van Jeruzalem) voor de Lijst (wat trouwens een ongerijmdheid met hun datering zou opleveren). Door het wegvallen van deze eindgrens in de tijd behoort een veel latere datering met andere woorden ook tot de goede mogelijkheden.

Voor het overige kan men vaststellen dat alle implicaties van de musicologische bevindingen nog niet goed bekend of bestudeerd zijn, zoals de (religieuze) zangcultuur van de Lieder en Hadewijchs verhouding tot de *trouvères* aan wie ze ontleent (had ze bijvoorbeeld contact met het milieu van *jongleurs* en *menestrels*?). Vandaar is het te hopen dat de huidige publicatie een nieuwe stimulans zal betekenen voor verder muziekhistorisch onderzoek.

Kris Van Put
De Pinte

² Voor die datering baseer ik me op het feit dat de vermaarde ridder-edelman Erart de Valéry, die in Egypte aan de zijde van Lodewijk IX vocht, pas in 1250 terugkeerde naar Frankrijk. Erart wordt in het *envoi* van Gilberts lied genoemd en moet, samen met Beatrijs van Kortrijk, als de bestemming van het lied worden gezien (*Va sanz arester / Erart saluer / Qui «Valeri» crie*, lied XIV, vs. 52-54, in de kritische editie van K. Fresco, *Les Poésies*, Genève, 1988, p. 168). Een datering vóór 1250 van dit lied heeft dus geen zin (1247 blijft wel de ultieme *terminus post quem*: in dat jaar huwde Beatrijs van Brabant met Willem van Dampierre, waardoor zij dan pas vrouwe van Kortrijk werd). Fresco rekent Erart tot de entourage van Beatrijs van Kortrijk en de Dampierres (*o.c.*, p. 51 en 170). Zeker is dat hij op 4 juli 1253 aan hun zijde meevocht in de Slag bij Westkapelle en samen met Gwijde en Jan van Dampierre gevangen werd genomen. Na de betaling van het losgeld door Karel van Anjou ging Erart voor de Franse graaf en daarna opnieuw voor Lodewijk IX werken. Men zou *Amours, pour ce que mes chanz soit jolis* dus geredelijk in de periode tussen 1250 en 1253 kunnen plaatsen.

³ Dit was waarschijnlijk geen kwestie van jaren maar eerder van maanden. Zoals Grijp en Willaert reeds elders hebben gesuggereerd, moet het repertoire van de Atrechtse *trouvères*, dankzij de goede contacten met hertog Hendrik III van Brabant, “in dezelfde tijd bekend [zijn] geweest bij de Brabantse elite, waaruit hoogst waarschijnlijk ook Hadewijch en haar gecultiveerde vriendinnen afkomstig waren” (‘Brabantse begijnen tussen Atrechtse *trouvères* en een Maastrandse minnezanger’, in *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam, 2001, p. 28). Zonder twijfel heeft Gilberts’ lied *Amours, pour ce que mes chanz soit jolis* de weg van Kortrijk naar Brabant ook langs het Brabantse hertogelijke milieu gevonden (al dan niet via tussenpersonen zoals Brabantse landadel of ‘*jongleurs*’). Beatrijs van Kortrijk was de zus van hertog Hendrik III van Brabant, en Gilbert de Berneville zelf behoorde tot de literaire vriendenkring van de hertog.