

‘Woorden en daden. Thematiek en dramatiek van “Lanseloet van Denemerken”’

B.A.M. Ramakers

bron

B.A.M. Ramakers, ‘Woorden en daden. Thematiek en dramatiek van “Lanseloet van Denemerken”.’
In: *Queeste* 7 (2000), p. 51-73.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/rama008woor01_01/colofon.htm

© 2003 dbnl / B.A.M. Ramakers



Woorden en daden

Thematiek en dramatiek van ‘Lanseloet van Denemerken’

B.A.M. Ramakers

Inleiding

De abele spelen in het handschrift-Van Hulthem zijn zelden uit dramatisch oogpunt bestudeerd. De meeste studies hebben het oorsprongsveld of de thematiek van de spelen tot onderwerp. Het aantal publicaties dat ingaat op de structuur en de dramaturgie is gering.¹ Bovendien is nauwelijks nagegaan hoe de receptie van de spelen, van hun inhoud in het algemeen maar ook van hun boodschap, door dramatische elementen wordt gestuurd.

Een nadere beschouwing van de samenhang tussen thematiek en dramatiek lijkt vooral op haar plaats bij *Lanseloet van Denemerken* (hierna kortweg *Lanseloet*). Het komt mij voor dat verschillende stellingen en conclusies uit recente thematische studies van dit spel mede op grond van dramatische overwegingen kunnen worden tegengesproken. Hun manco is dat ze overwegend tekstueel interpreteren, los van het moment en de omstandigheden in het spel, kortom: zonder aanzien van de dramatische situatie. Mijn bezwaren gelden vooral de bijdragen van Lie en Pleij,² en in mindere mate die van Besamusca, Van Gijsen en Koekman,³ hoewel ik het met alle auteurs op onderdelen eens ben. Ik richt mij met name tegen de van oudsher verkondigde opvatting dat tussen Lanseloet en de ridder een morele oppositie zou bestaan. De een zou laten zien hoe het niet moet, de ander hoe het wel moet. In de visie van Lie en Pleij valt die oppositie bovendien samen met de tegenstelling hof-stad. Terwijl Lanseloet (en zijn moeder) een traditionele - hoofse - liefdesopvatting vertegenwoordigen, zouden de ridder (en Sanderijn) voor een nieuwe - stedelijke - huwelijksmoraal staan.⁴

Mij dunkt dat er goede redenen zijn het zwartwitdenken over beide mannen te nuanceren, het gedrag van Lanseloet als minder verwerpelijk, dat van de ridder als minder lofwaardig voor te stellen. Kern van mijn betoog is dat Lanseloet, anders dan de ridder, voor een echt dilemma staat: hij moet een keuze maken tussen twee wegen die beide grote bezwaren opleveren. Men mag zelfs in navolging van Van Mierlo van een ‘tragisch conflict’ spreken.⁵ Het dilemma van Lanseloet is in mijn ogen tevens het di-

1 Een fraai voorbeeld is Stuiveling 1967.

2 Lie 1991. De meest recente visie van Pleij in Pleij 1994.

3 Besamusca 1994; Van Gijsen 1999; Koekman 1991.

4 Lie 1991, p. 213. Zij volgt hierin Pleij (zie Pleij 1994, p. 68). Voordien nam men aan dat het spel de hoofse leefen gedachtewereld weerspiegelde. Een voorbeeld is Van Mierlo 1942, p. 343-349. Zie voor een overzicht van de kritische traditie: Beckers 1993, p. 32-37, en Van Gijsen 1999, p. 240-241.

5 Van Mierlo 1942.

lemma van het publiek, dat zich met hem gesteld ziet voor de moeilijke keuze tussen liefde en stand. Het was voor de toeschouwers namelijk niet vanzelfsprekend dat Lanseloet voor de liefde (en een huwelijk met Sanderijn) en tegen het standsverschil (en zijn moeder) zou kiezen.

Een en ander betekent niet dat het publiek Lanseloets gedrag goedkeurde. Het heeft mijns inziens wel de verzachtende omstandigheden gezien waaronder Lanseloet tot zijn handelwijze kwam en hem daarom eerder tragisch - wellicht zelfs sympathiek - dan slecht gevonden. In die zin stimuleert het spel de identificatie met zijn rol.⁶ Het optreden van de ridder heeft eerder de bedoeling de tragedie van Lanseloet te onderstrepen dan zijn ongelijk. Ik acht zijn gedrag in ieder geval te ambivalent - te burlesk ook - om hem uit te roepen tot kampioen van enig principe. In mijn interpretatie is Lanseloets moeder de ware boosdoener, die de grootste verantwoordelijkheid draagt voor wat Sanderijn en haar zoon overkomt.

Als gezegd ontleen ik mijn argumentatie voor een belangrijk deel aan de dramatische situatie. Wie die in het geding brengt, ontkomt er niet aan het spelverloop in detail te schetsen en te interpreteren, bij voorkeur ‘vanuit de opeenvolging’ van gebeurtenissen.⁷ Begonnen wordt echter met een beschrijving en analyse ‘vanuit het samenstel’. Eerst ga ik uitvoerig in op de proloog en de epiloog, die in zeker zin omstreden zijn, maar voor de interpretatie van het spel door mij onmisbaar worden geacht. Aansluitend behandel ik de openings- en slotmonoloog, die volgens mij eveneens doorslaggevende betekenis bezitten. Daarna zal ik het spel zoveel mogelijk van moment tot moment volgen, tot het einde toe. Naast de auctoriële waarde van proloog en epiloog, zal ik daarbij de volgende dramatische aspecten benadrukken: het verschil tussen monologen en dialogen, de werking van de dramatische ironie en de verhouding tussen wat op het toneel gezegd wordt en wat daar tegelijkertijd te zien is.

Proloog en epiloog

Op goede gronden is door Van Dijk beweerd dat de prologen waarmee de vier abele spelen openen waarschijnlijk van de hand zijn van dezelfde bewerk-regisseur, die een ander was dan de auteur van het eigenlijke spel. Het gaat, net als bij de epilogen en de overgangen tussen abel spel en sotternie, vermoedelijk om ‘secundaire interpolaties’, die bovendien onder één noemer kunnen worden gebracht: ‘[...] het zijn allemaal plaatsen waar het publiek rechtstreeks wordt toegesproken. Interpolaties die te maken hebben met de praktijk van de opvoering [...]’.⁸

De betrokkenheid op het publiek en het verband met de praktijk van de opvoering zijn voor de interpretatie van de proloog en de epiloog van *Lanseloet* van groot belang, vooral voor het gewicht dat we aan het daarin meegedeelde toekennen. Prologen en epilogen bepalen in hoge mate wat in dramaturgische termen het receptie-

6 In plaats van met de rol van Sanderijn (Koekman 1991, p. 33).

7 Hummelen 1989, p. 17.

8 Van Dijk 1985, p. 59.

perspectief van het spel wordt genoemd.⁹ Al werden proloog en epiloog waarschijnlijk niet door de spelauteur vervaardigd, hun publieks- en opvoeringsbetrokkenheid maken het aannemelijk dat een laatmiddeleeuwse theatermaker ze schreef met de bedoeling een contemporain publiek van zijn visie op de inhoud te doordringen.¹⁰ Uiteraard is het denkbaar dat de bewerker-regisseur ook in het eigenlijke spel ingreep - een mogelijkheid waarover Van Dijk niet rept - of zich in de inhoud ervan vergiste, waardoor proloog en epiloog ermee in tegenspraak raakten. Dat is echter niet waarschijnlijk. De man toont zich namelijk anderszins, bijvoorbeeld op stilistisch en verstechnisch vlak, geen knoeier. Bovendien maakt het moment van zijn werkzaamheid - niet later dan 1405-1408, de ontstaansperiode van het handschrift-Van Hulthem¹¹ - hem tot (bijna-)tijdgenoot van de auteur. Er lijkt derhalve geen reden aan zijn betrouwbaarheid te twijfelen.

Toch is dit wat Lie en Besamusca doen.¹² Beiden beroepen zich daarbij op Van Dijks beschrijving van de ontologische status van proloog en epiloog. Ik heb het recentelijk in klein bestek voor de bewerker-regisseur van *Lanseloet* opgenomen en trachten aan te tonen dat de proloog en de epiloog niet met elkaar en met het eigenlijke spel in tegenspraak zijn.¹³ Ik meen dat ze juist uitstekend bij het spel aansluiten en in overeenstemming met hun dramatische functie als uit- en teruggangspunt moeten dienen bij de thematische analyse ervan (bovendien, al zouden proloog en epiloog niet betrouwbaar zijn, dan nog hebben ze op enig moment in de opvoeringsgeschiedenis van het spel de receptie gestuurd, en dienen daarom serieus te worden genomen). Ik ben zo vrij mijn argumentatie hieronder nagenoeg woordelijk te herhalen, waarbij ik het eigenlijke spel voorlopig buiten beschouwing laat.

De proloog van *Lanseloet* geeft de inhoud van het spel niet prijs, maar introduceert alleen het dilemma waaruit de handeling voortvloeit en de personages die erin centraal staan. Een tip van de sluier slechts wordt opgelicht waar het hun daden betreft en dan nog maar van één persoon, de koningin, *dat felle wijf* (vs. 8), die haar boosaardigheid *namaels brachte te werke* (vs. 29), zoals het ominus heet.¹⁴ Verschillende elementen uit de proloog keren terug in de epiloog. Wie het tussenliggende spel gemist heeft, zal toch aannemen dat *van Deenmerken die edel man* (vs. 934) dezelfde is als de *ridder prinsipael* (vs. 9) van voorheen. De epiloog bevestigt diens tragische lot (vs. 937), dat kennelijk toe te schrijven is aan zijn *qualike spreken* (vs. 935) tegen *dat scone wijf* (vs. 938), die wel dezelfde moet zijn als de uitvoerig bezongen *joncfrou noyael* (vs. 10) uit de proloog, die daarin, anders dan *Lanseloet*, met naam (vs. 25) wordt genoemd. De bewerker-regisseur benadrukt verder tot tweemaal toe dat de bewuste ridder-edelman *bi valschen*

9 Pfister 1997, p. 92 e.v., spec. p. 97. Zie ook Koekman 1991, p. 21.

10 Zie over de didactische intentie in het algemeen: Beckers 1993, p. 6-7.

11 Brinkman en Schenkel 1999, p. 47.

12 Volgens Lie schetst de epiloog een vertekend beeld van *Lanseloet* en formuleert hij ten opzichte van het eigenlijke spel een afwijkende les (Lie 1991, p. 214-215). Deze les zou bovendien afwijken van de thematiek van het standsverschil die in de proloog wordt aangekondigd (p. 202). Besamusca spreekt van twee verschillende interpretaties van het spel in proloog en epiloog, en meent dat de auteur iets anders wilde zeggen dan de bewerker-regisseur (Besamusca 1994, p. 191).

13 Ramakers 1999. Zie voor de epiloog ook Beckers 1993, p. 35-36.

14 Citaten en annotaties zijn ontleend aan de editie-van Dijk 1995.

rade (vs. 935, 940) heeft gehandeld. Aangezien in de proloog slechts drie personages worden genoemd - de *ridder* (Lanseloet), de *joncfrou* (Sanderijn) en de *moeder* (de koningin), de laatste zelfs driemaal (vs. 14, 18, 28) - ligt, mede gezien het gebruik van het pejoratief *valsch*, de veronderstelling voor de hand dat dit advies afkomstig is van de moeder, van wie immers al in de proloog wordt gezegd dat ze boos is en kwaad wil.¹⁵

In tegenstelling tot de proloog bevat de epiloog, gesproken door Lanseloets kamerheer Reinout, nog twee lessen aan het adres van de man. De eerste, tot twee keer toe herhaald (vs. 933, 945, 948), is hoofs - dat wil zeggen oprecht¹⁶ - te spreken tot vrouwen in het algemeen (vs. 947) en de *in trouwen* beminde geliefde in het bijzonder (vs. 931-932). Hij moet dat zeker doen wanneer hij haar *ter wille ghewint*, een formulering die impliceert dat zij zijn liefde heeft beantwoord, zo niet ook op zeker moment het bed met hem heeft gedeeld. De tweede les, die in de voorlaatste regel wordt nevensgeschikt aan de eerste, is *met trouwen* te minnen (vs. 948), dat wil zeggen zowel standvastig als oprecht, waarmee het belang van trouwhartigheid in de liefde nog eens (vergelijk 931) wordt onderstreept.

De proloog opent topisch met een bede (vs. 1-7) en sluit even conventioneel af met een aansporing tot oplettendheid (vs. 30-36). Het *Nu biddic u dat ghi uwen merke / Daer an wilt legghen* (vs. 30-31) heeft een even appellerende werking als het *Nu hoert wat men u spelen sal!* (vs. 8) waarmee de proloogspreker zijn narratio begint. Die onthult, als gezegd, vooral het dilemma waaruit de handeling voortvloeit: de moeilijke keuze tussen liefde en stand. Wat zal prevaleren? Het is in de eerste plaats door het voortdurend herhalen van het beperkend tegenstellende *Maer* (vs. 12, 18, 22, 24, 26) dat het publiek van dit dilemma wordt doordrongen, waarbij het van belang is de tegengestelde krachten, de liefde en de stand, zo extreem mogelijk voor te stellen. Dat gebeurt onder meer door het gebruik van *altoes* voor de houding van de touwtrekkende personages in dit verband: Lanseloet en de koningin. De eerste is *altoes* blij van hart (vs. 16) en voelt *altoes* genegenheid (vs. 24) wanneer hij zijn geliefde ziet; de tweede is om deze reden juist *altoes* op hem verstoord (vs. 19). Lanseloet verdedigt zich tegenover haar *altoes* hoofs (vs. 22), dat wil zeggen beschaafd, *als hi* - anders kennelijk dan zijn moeder - *wel conste* (vs. 23).

De tegenstelling wordt nog versterkt door te benadrukken hoe mooi en edel de geliefde *joncfrou* is (vs. 10-11, 17, 25-26), waardoor Lanseloet alle reden heeft haar lief te blijven hebben, en hoe boosaardig de koningin is (vs. 18-19, 28), waardoor die is voorbestemd de liefde te blijven bestrijden. In het gedeelte tussen opening en slot (vs. 8-29) wordt de tegenstelling liefde-stand in totaal drie keer in fragmenten van nagenoeg dezelfde lengte uit de doeken gedaan (vs. 8-15, 16-21, 22-29). Over de aard van het probleem kan zodoende aan het eind van de proloog geen twijfel bestaan. Een goede acteur zal bovendien door stemgebruik en mimiek de wisseling tussen de kruiselings geplaatste beschrijvingen van de liefdesrelatie (vs. 8-11, 16-17, 22-26) en het verzet daartegen (vs. 12-15, 18-21, 27-29) weten te benadrukken.

15 Anders dan Lie meent, kan uit de epiloog dus wel degelijk worden afgeleid dat Lanseloet 'ten prooi is gevallen aan de valse raad van zijn moeder' (Lie 1991, p. 214).

16 Beckers 1993, p. 35-37, spec. p. 37, betoogt dat *hoveschelijke* zo vertaald kan worden en dat het hierbij, net als bij *hovesch* (vs. 11, 23, 440, 452, 477, 479, 505), niet nodig is 'alleen of vooral aan edelen of een hofcultuur te denken'.

De epiloog leert, als gezegd, twee lessen: hoofs te spreken en trouw te minnen. Het getoonde spel heeft kennelijk laten zien hoe belangrijk dat is, anders zou de epiloogspreker het publiek niet zo beslist oproepen er lering uit te trekken (vs. 930 - zie ook het gebruik van *nu* in vs. 8 en 30 van de proloog). Hij legt uit aan wie de toeschouwer in dit verband géén voorbeeld moet nemen: aan de edelman uit Denemarken. Hij heeft blijkbaar niet hoofs gesproken tot zijn geliefde, haar niet trouw bemind, en er het leven bij gelaten. Hij heeft *qualike* (vs. 935) gesproken tot haar, *messelike* (vs. 941) - dat wil zeggen schandelijke - woorden gebruikt, waardoor hij haar is kwijtgeraakt (vs. 943). Zijn dood, zo kan het publiek aannemen, zal te maken hebben met wroeging en verdriet daarover, want benadrukt wordt *dat hi dat scone wijf / Minde boven alle die leven* (vs. 938-939).

Hoe verhouden de proloog en de epiloog zich nu tot het tussenliggende spel en tot elkaar? Wie het spel niet zou hebben gezien, houdt aan beide in ieder geval de indruk over dat de ridder-edelman - Lanseloet - er de hoofdrol in speelt (tel alleen maar het aantal keren dat *hi* en *hem* worden gebruikt). Vooral de epiloog stelt zijn handelen centraal; daaraan worden ook de twee lessen verbonden. Lanseloet heeft laten zien hoe het niet moet, maar opvallend is dat het handelen van degene die volgens de gangbare interpretatie wel het goede voorbeeld geeft, de ridder, niet ter navolging wordt aangeprezen. Evenmin wordt Lanseloet als slecht afgeschilderd. Zeker, hij heeft *qualike* gesproken, *messelike woort* gebruikt, maar daar wordt ter verschoning meteen aan toegevoegd dat hij het *bi valschen rade* deed, vermoedelijk van de persoon van wie in de proloog wél onomwonden wordt gezegd dat ze niet deugt: de moeder.

Openings- en slotmonoloog

Wanneer we voortgaan op de ingeslagen weg en van de periferie naar het centrum werken, komen we aan het begin de openingsmonoloog van Lanseloet en aan het eind zijn slotmonoloog tegen (vs. 37-53, 894-928). Als we de proloog en de epiloog buiten beschouwing hadden gelaten, dan zouden deze twee monologen vanwege hun positie aan de randen van het spel de functie van proloog en epiloog min of meer hebben overgenomen. Dat geldt in het bijzonder voor de openingsmonoloog, die in de letterlijke betekenis van het woord een alleenspraak - in het Engels: *soliloquy* - is.¹⁷ De openingsmonoloog van Lanseloet is voor het grootste deel (vs. 37-49) een ‘Expositionsmonolog’.¹⁸ Daarin informeert een personage het publiek over de uitgangssituatie van het spel, over wie hijzelf is, wie de andere personages zijn, hoe hun onderlinge verhouding is, enzovoort. De slotmonoloog heeft vooral een commentaarfunctie, waarbij Lanseloet heftig reageert op het (valse) bericht van Sanderijns dood (vs. 894-924).

De monoloog - in feite het in zichzelf spreken van een persoon - is een dramatische conventie.¹⁹ Buiten het toneel wordt in zichzelf spreken als vreemd, lachwekkend, in

17 Pfister 1997, p. 180.

18 Pfister 1997, p. 190-191.

19 Pfister 1997, p. 186.

ieder geval als onconventioneel ervaren. Binnen het drama is dit het meest voor de hand liggende middel om de gedachten van een personage voor het publiek te ontsluiten. Dat laatste kan ook in de dialoog gebeuren, dus in een twee- of meergesprek, maar dan loopt de toeschouwer - en ook de lezer - het risico dat een personage zijn aard, bedoelingen of motieven tegenover zijn dialoogpartner(s) verhult of verdraait. Van een monoloog, in het bijzonder een *soliloquy* of *terzijde*,²⁰ mag worden aangenomen dat hij een juist beeld geeft van emoties, plannen en beweegredenen van de spreker. Het publiek, dat diens woorden als het ware bij toeval opvangt, krijgt zo inside-information, die in de vorm van voorkennis kan leiden tot dramatische ironie.²¹

Hoe evident het onderscheid in werking tussen monoloog en dialoog ook is, in tekstuele, niet-dramatische analyses van *Lanseloet* geeft men er zich zo goed als geen rekeningschap van. Ook om het karakter van de openings- en slotmonoloog bekommert men zich niet. Anders hadden Lie en Besamusca wellicht gezien dat de bewerker-regisseur de inhoud van de proloog en de epiloog voor een aanzienlijk deel aan deze monologen ontleende. Dat tussen Lanseloet en Sanderijn een standsverschil bestaat (vs. 42), dat vooral de koningin daarop wijst (vs. 41, 43, 48), maar dat Lanseloet zijn liefde desondanks niet opgeeft (vs. 38-39, 44-47), is precies wat in de proloog staat. Lanseloet moet Sanderijn ook *altoes* (vs. 46) aanspreken. Toegevoegd wordt alleen dat Lanseloet zijn liefde verborgen moet houden (vs. 49) en dat hij Sanderijn daarom zal opwachten in de kasteeltuin (vs. 50-53). De epiloog neemt weer essentiële punten over uit de slotmonoloog. Zo wordt tweemaal letterlijk het *bi valschen rade* (vs. 921) herhaald (vs. 935, 940). Aan *den valschen raet* van de moeder was voordien al door Lanseloet gerefereerd (vs. 909). Verder is het duidelijk dat hij de oorzaak van en de schuld voor het verlies van Sanderijn aan die raad en aan zijn moeder toeschrijft. Dat hij Sanderijn oprecht liefheeft (vs. 920) wordt ook in de epiloog gezegd (vs. 939). Van enige incongruentie tussen proloog en epiloog onderling en tussen deze twee en de openings- en slotmonoloog is niets gebleken. Geldt dat ook voor de rest van het spel?

Woorden en daden

Of Lanseloet zijn eigen verantwoordelijkheid voor het verlies van Sanderijn niet ten onrechte relativeert, is een vraag die ik vooralsnog laat rusten. Eerst is aan de orde wat de valse raad precies inhield waardoor Lanseloet Sanderijn kwijtraakte. Zelf zegt hij dat het erom ging *Dat si [de moeder] mi spreken dede die woort* (vs. 912). Het publiek zal zich herinneren om welke woorden het gaat, omdat de koningin ze in het begin in een dialoog met haar zoon (vs. 178-268) heeft uitgespeld. Zij beloofde toen Sanderijn naar zijn kamer te lokken (vs. 227-230, 294-309), waar hij vervolgens zijn wil met haar kon doen, als hij haar daarna maar het volgende zou toevoegen (vs. 240-243):

20 Pfister 1997, p. 194-195.

21 Pfister 1997, p. 88.

[...] ‘Ic hebbe uus genoech,⁺
Sanderijn, ic ben uus nu sat
Ende van herten alsoe mat,⁺
Al haddic 7 baken gheten.’⁺

⁺*uus*: van u

⁺*van [...] mat*: zo beu

⁺*Al*: alsof; *baken*: zijden spek

Vervolgens moet hij haar voor de rest van de nacht de rug toekeren en zwijgen (vs. 246-249). Hoe ongehoord die woorden en de daaropvolgende daden zijn, blijkt uit de reactie van Lanseloet (vs. 250-261):

O lieve moeder, es dat u wille,
Dat ic spreke dese dorper woort?⁺
Des ghelike en hebbic niet ghehoert.⁺
Wat mach u hier met gheholpen sijn,⁺
Dat ic dit tot Sanderijn
Spreken soude met minen mont
Ende ligghen voert ane als een hont⁺
Sonder spreken, als een keytijf?⁺
Wat soude peinsen dat reine wijf,²²
Dat ic die dorperheit begonste⁺
Ende ic haer draghe soe vriendelike onste?⁺
Dat soude mi doer mijn herte deren.⁺

⁺*dorper*: botte

⁺*Des ghelike*: zo iets

⁺*gheholpen*: gebaat

⁺*voert ane*: daarna

⁺*keytijf*: nietswaardige

⁺*dorperheit begonste*:

botheid zou begaan

⁺*terwijl ik zo op haar gesteld
ben*

⁺*deren*: snijden

De drie vraagzinnen hebben een sterk retorisch karakter; het publiek kan de antwoorden raden. Hun functie is die antwoorden aan de gedachten van de toeschouwers te ontlocken en hen deelgenoot te maken van Lanseloets verbijstering. De moeder wil inderdaad dat hij die woorden spreekt, moet het antwoord zijn op de eerste vraag (vs. 250-251). Dat Sanderijn Lanseloet daarna niet langer onder ogen zal kunnen komen, is het antwoord op vraag twee (vs. 253-257). En dat ze dat niet meer kan, komt doordat zijn woorden en daden haar in haar eer zullen aantasten en haar ervan zullen overtuigen dat zijn liefde niet oprecht was. Ze zullen ook haar liefde doen bekoelen. Dat moet het antwoord zijn op vraag drie (vs. 258-260).

Uit de dialoog blijkt dat de moeder wil dat Lanseloet zo spreekt en handelt (vs. 226, 233, 250, 262, 267). Ze dwingt hem er bijna toe (vergelijk het gebruik van *seldi* en *selt* - vs. 244-246). Ook is duidelijk dat Lanseloet die woorden en daden niet in overeenstemming kan brengen met zijn liefde voor Sanderijn (vs. 261, 268). Kennelijk beseft de koningin dat haar zoon na de bijslaap heel andere woorden tot Sanderijn zal willen richten en zich allerm minst van haar zal willen afkeren, want ze tracht hem door een belofte op erewoord aan haar verlangen te binden (vs. 231, 236-237, 264-265). Wanneer dat gelukt is (vs. 267), is er voor Lanseloet geen weg terug meer. Door te spreken over *dorper woort* (vs. 251) en *dorperheit* (vs. 259) laat hij blijken precies te weten hoe de taal en het gedrag waaraan hij zich heeft verbonden, gewaardeerd moeten worden: als volstrekt onbetamelijk.²³

22 Op deze plaats volg ik niet de interpunctie in Van Dijk 1995, waar achter *wijf* (vs. 258) een vraagteken staat, maar laat de vraagzin doorlopen tot *onste* (vs. 260), waar Van Dijk een komma zet.

23 Lie 1991, p. 207.

Lanseloet beoordeelt de wens van zijn moeder vooral op de gevolgen voor de lief-

de, zowel zijn liefde voor Sanderijn als die van Sanderijn voor hem. Want voorzover hetgeen in dialoog door moeder en zoon is gezegd nog op zijn oprechtheid getoetst moet worden, blijkt uit het aansluitend door Lanseloet gesproken terzijde (vs. 269-279) dat zijn liefde voor Sanderijn even sterk is als het besef dat hij haar liefde voor hem op het spel zet door aan de wens van zijn moeder gevolg te geven. Die laat in de navolgende monoloog (vs. 280-289), die haar kwade inborst overigens volledig bevestigt, geen twijfel over haar bedoelingen: ze wil de geliefden scheiden (vs. 280-281).

Mijn conclusie is dat het vooral de woorden ná de bijslaap zijn waardoor Lanseloet Sanderijn verliest, dat Lanseloet zich over die woorden even ontsteld toont als het publiek, dat zijn liefde voor Sanderijn oprecht is en, ten slotte, dat de koningin de grote boosdoener is. Ik zeg het maar weer: het meeste hiervan staat ook in de proloog en de epiloog.

Schuld en oordeel

Waarom willigt Lanseloet de eis van zijn moeder in, doet hij zelfs een belofte op erewoord? Het kan te maken hebben met de onweerstaanbaarheid van zijn verlangen zich lichamelijk met Sanderijn te verenigen. Hij moet en zal met haar slapen, en is bereid tegen beter weten in een toezegging te doen waardoor hij haar liefde vrijwel zeker zal verspelen. Hoe redeloos de liefde hem heeft gemaakt, blijkt tevens uit de woorden waarmee hij zich tegenover het publiek tracht te verantwoorden (vs. 269): *‘Die meneghe spreect, hi en meines niet!’*. Hij zal de woorden die zijn moeder hem heeft voorgezegd wel spreken maar niet menen, en hoopt dat Sanderijn dit zal begrijpen. Een spreekwoord of sententie zoals door Lanseloet gebruikt, levert op wat in de dramaturgie een ‘wereldbeeld-actiemoment’ heet. Er wordt een beroep gedaan op de ‘bij het publiek aanwezige kennis en gevoelens’,²⁴ kortom op zijn wereldbeeld. Hier beoogt de sententie een reactie te provoceren in de trant van: ‘denk je nu werkelijk dat Sanderijn hetzelfde zal denken?’ Het roept dus ontkenning op in plaats van bevestiging, zoals normaal gesproken de bedoeling is.

Wat Sanderijn *in die camere* (na vs. 321) overkomt, wordt doorgaans verkrachting genoemd.²⁵ De koningin heeft haar *in Lanseloets gewelt* (vs. 330) gebracht, wat haar *ewelijc rouwen sal* (vs. 331), en ze heeft dat waartoe hij haar dwong *sonder danc* (vs. 344), tegen haar zin, gedaan. Het heeft er dus alle schijn van. In de dialoog met de koningin (vs. 209-313) maakt deze haar wijs dat Lanseloet de voorafgaande avond ziek is geworden en geen woord meer kan uitbrengen (vs. 297-299). Die ochtend heeft hij slechts gezocht en ze vreest voor zijn leven (vs. 303-304). Ze weet niet wat

24 Hummelen 1989, 69. Zie ook Koekman 1991, p. 25-26.

25 Zie vooral Koekman 1991. Zij beschouwt Lanseloet als verkrachter en verwijst in dit verband naar Dirc Potters *Der minnen loep* en naar het verhaal van Amnon en Tamar (p. 26-28). De bijbelse parallel (2 Sam. 13) is evident, maar te suggereren dat het publiek Lanseloet met instemming ziet sterven, als straf voor zijn daad, gaat te ver. In tegenstelling tot Amnon is Lanseloets afkeer van Sanderijn namelijk niet gemeend en sterft hij uit spijt en verdriet om de gevolgen ervan. Amnon toont geen spijt en wordt vermoord. Zie ook Van Gijzen 1999, p. 249-250, spec. n. 90.

hij heeft (vs. 300-301) en vraagt Sanderijn hem te bezoeken (vs. 306-307). Ze speelt haar wan-

hoop en verdriet overtuigend (vs. 294-295, 305, 309), want Sanderijn stemt onmiddellijk toe. Ze wil niet dat hem iets overkomt; bovendien is ze gehoorzaamheid verschuldigd (vs. 310-313).

In zoverre sprake is van een verwerpelijke daad van Lanseloet, betreft die niet, of althans niet in de eerste plaats, de overweldiging van Sanderijn. Ze zegt dit in de langste monoloog van het spel (vs. 322-365), die zowel de functie heeft de afstand te overbruggen tussen Denemerken en Rawast (vs. 847) als haar beleving te verwoorden van wat haar de avond ervoor (vs. 325) is overkomen. Ondanks alle afkeuring die Lanseloets gedrag naar hedendaagse maatstaven verdient, kan niet worden voorbijgegaan aan het feit dat Sanderijn zelf de verantwoordelijkheid voor het gebeurde bij de koningin legt (vs. 321-331). Die heeft de strik gespannen (vs. 328), de leugens verteld (vs. 326, 329) waarmee Sanderijn naar Lanseloets kamer werd gelokt (vs. 294-309). Zij is het *valscher wijf* (vs. 323) waarop de proloog reeds zinspeelde en wier valsheid vooral met spreken verband houdt (vergelijk het *bi valschen rade* in slotmonoloog en epiloog). Sanderijn uit zich over haar fel en stotend: *Ende bracht mi, Ende heeft mi, Ende brachte mi* (vs. 328-330).

Pas wanneer de moeder als hoofdschuldige is weggezet, spreekt Sanderijn zich uit over Lanseloet, voor wie ze geen negatieve adjectieven gebruikt. De toon verschuift van boos naar verdrietig. Over de verkrachting zelf laat ze buiten het hierboven vermelde niets los. Op wat daarna gebeurde gaat ze uitvoeriger in (vs. 332-339). Kennelijk heeft haar dat ook meer geraakt:

Nochtan deert mi boven al⁺
 Die woorde, die hi sprac, die ridder vri,⁺
 Ende keerde sijn anschijn omme van mi,⁺
 Al haddic gheweest een stinckende hont.⁺
 Dat hebbic soe vaste in minen gront⁺
 Ende doet mijnder herten alsoe seer,
 Ic meine dat hi nu nemmermeer⁺
 Van mi en weet goet noch quaet.⁺

⁺Nochtan: echter²⁶

26 De vertaling van *Nochtan* met 'bovendien' in Van Dijk 1995 is in tegenspraak met *boven al* aan het eind van de versregel.

⁺vri: edel

⁺anschijn: gezicht; omme: weg

⁺Al haddic: alsof ik was

⁺dat blijft mij altijd bij

⁺Ic meine: dat ik ervoor zorgen zal

⁺en [...] quaet: absoluut niets te weten komt

Wat Lanseloet al vreesde dat Sanderijn zou denken en doen (hoewel hij hoopte dat het niet zover zou komen) wordt nu inderdaad door haar gedacht en gedaan: ze is ervan overtuigd dat hij met haar heeft willen slapen om haar daarna te verstoten. Meer dan door de geslachtsdaad, voelt Sanderijn zich vernederd door wat erop volgde: de *dorper woort* (vs. 251) die hij haar toevoegde en de *dorperheit* (vs. 259) van het daarna omdraaien en zwijgen. We zagen dat deze woorden - de andere zijn de valse voorwendzelen waaronder Sanderijn naar Lanseloets kamer werd gelokt - net als het

omdraaien en het zwijgen, van de koningin afkomstig zijn. Dat die ze in het tweede geval door Lanseloet laat uitspreken, maakt voor de schuldvraag niet uit.

Sanderijns gevoelens over de woorden die Lanseloet haar heeft toegevoegd, stemmen overeen met die van Lanseloet. Hij verwoordt ze in zijn derde monoloog (vs.

518-541). De schuld ligt bij zijn moeder (vs. 522, 528) en vloeit voort uit het voorzeggen van *die woorde* (vs. 523, 529). Daarom is Sanderijn boos en heeft ze hem verlaten (vs. 526-527). Het spreken - en omdraaien en zwijgen daarna - is doorslaggevend geweest voor haar vertrek. Dat bevestigt de conclusie van de vorige paragraaf.

De liefde

Besamusca acht het aannemelijk dat Lanseloet lijdt aan *amor hereos*, een pathologische vorm van liefdesmelancholie, maar meent dat de bewerker-regisseur dit niet gezien heeft.²⁷ Ik ben geneigd het met het eerste - de diagnose - eens te zijn, omdat deze enkele symptomen van Lanseloets gedrag zou verklaren, niet in de laatste plaats de redeloosheid die hem ertoe brengt dingen te zeggen en te doen die hij niet meent. Zijn gedrag stemt tot op zekere hoogte, maar zeker niet volledig, overeen met dat van Dierick, de onbetwiste *hereosus* uit *De spiegel der Minnen* van Colijn Caillieu, wiens ziektebeeld door Van Gijsen uitvoerig is geanalyseerd.²⁸ Ongetwijfeld vertoont Lanseloets liefde pathologische trekken. In tegenstelling tot Besamusca denk ik dat de bewerker-regisseur die ook onderkend heeft. De nadruk die hij in de proloog legt op het feit dat Lanseloet altijd blij van hart is als hij Sanderijn ziet en altijd vriendelijk tegen haar is, is een vingerwijzing in de richting van een diepgewortelde en - gelet op de tegenstand van de moeder - hardnekkige liefde.

Het is in dit verband opmerkelijk dat Lanseloet veelvuldig wijst op het hart als zetel van zijn gevoelens, vooral van zijn allesbeheersende liefde. Hij doet dit als geen ander personage. In de proloog wordt zijn hart reeds genoemd (vs. 16), maar hij brengt het zelf nog vele keren te berde,²⁹ te beginnen in de eerste regels van zijn openingsmonoloog (vs. 37-39):

Ay God, here, hoe mach dit sijn,⁺
Dat ic die scone Sanderijn,
Al dus met herten hebbe beseten?⁺

⁺*mach dit sijn*: is het mogelijk

⁺*Dat [...] beseten*: dat mijn hart zo vol is van die schone Sanderijn

De liefde voor haar heeft hem - zijn hart welteverstaan - *doerboert* (vs. 44), en hij kan haar niet met rust laten (vs. 45), evenzeer als hij haar, zoals we eerder zagen, *altoes* (vs. 46) moet aanspreken. Hoe erg Lanseloet eraan toe is, blijkt uit de navolgende dialoog met Sanderijn (vs. 54-159). Besamusca heeft reeds uitvoerig uit

²⁷ Besamusca 1994, p. 191.

²⁸ Van Gijsen 1989, p. 95 e.v. Van Gijsen 1999, p. 247-250, spec. n. 82, stelt voor Lanseloet een andere diagnose: *amour passion*, een puur zinnelijke en zondige vorm van liefde met destructief karakter, die volstrekt eerloos is. Wie eraan lijdt, kan moeilijk waarlijk liefhebben en mag niet rekenen op begrip van het publiek. Daarom ontzegt zij Lanseloet ook elke tragiek. Mijns inziens leidt het voortdurend benadrukken, door Lanseloet zelf en anderen, van zijn oprechte liefde ertoe dat ook het publiek meent dat hij Sanderijn waarlijk liefheeft.

²⁹ Lanseloet spreekt over zijn hart in vs. 39, 44, 65, 160, 177, 192, 261, 268, 279, 524, 550, 578, 915, 920 en 922. De proloogspreker noemt Lanseloets hart, als gezegd, in vs. 16, de koningin in vs. 225 en 242 (de voorgezegde woorden) en Reinout in vs. 617, 621 en 844.

deze verzen en de dialoog met de koningin geciteerd.³⁰ Kenmerkend voor de liefdesziekte is de seksuele ob-

30 Besamusca 1994, p. 191-193.

sessie: de hunkering naar lichamelijke vereniging met de geliefde. Lanseloet brengt dit hoofds-verhuld onder woorden.³¹ Hij wil haar *gheweldich sijn* (vs. 69), wil dat zij zijn *wille* (vs. 85) doet, hem *ghenadich* (vs. 90) is, zich over hem zal *ontfermen* (vs. 116), hem *troest* (vs. 117) zal schenken en met hem gaat *spelen* (vs. 118). Al deze bewoordingen komen op hetzelfde neer: de liefde bedrijven.³² Lanseloet zal *in verdriet* (vs. 115) blijven wanneer Sanderijns wederliefde, die ze openlijk toegeeft - *Al eest dat ic u met herten minne* (vs. 79) -,³³ haar er niet toe brengt zijn seksuele begeerte te bevredigen. Hoe erg het bij uitblijven daarvan met hem zal aflopen, daarover laat Lanseloet geen twijfel (vs. 65-67):

Mijn herte dat es te male onstelt⁺
 Ende van uwer minnen ghequelt⁺
 Dat mi kosten sal mijn lijf.⁺

⁺*te male ontstelt*: geheel in de war

⁺*uwer minnen*: liefde voor u

⁺*Dat*: zodat het; *lijf*: leven

Weer het hart dus. Sterven uit liefdessmart - wat Lanseloet aan het eind doet - past in het ziektebeeld van *amor hereos*. Afgezien van de obsessie met seks is ook het standsverschil indicatief voor deze aandoening, omdat de ziekte eruit kan voortvloeien of er in sterke mate door kan verergeren.³⁴

Nogmaals, *hereosus* of niet, Lanseloets gedrag is pathologisch genoeg om door het publiek als zodanig te worden herkend. Het keurde zijn gedrag daarom niet goed, maar mijns inziens zag het wel de verzachtende omstandigheden waaronder hij handelde, namelijk de hardnekkigheid en, naar nog zal blijken, de onvermijdelijkheid van zijn oprechte liefde. Die liefde vormt, als gezegd, de ene pool van zijn dilemma. De andere is het standsverschil, waarvan het gewicht vooral blijkt uit de ontmoeting tussen Lanseloet en Sanderijn. Daaraan kan tevens de vermeende tegenstelling hof-stad worden getoetst.

Het standsverschil

Uit de proloog en de openingsmonoloog kan het publiek alleen opmaken hoe Lanseloet en de koningin over de zaken denken. Het moet wachten op de eerste dialoog vooraleer de gevoelens en gedachten van Sanderijn te vernemen. Zeker in vergelijking met de smachtende, wanhopige houding van Lanseloet, kenmerkt Sanderijns optreden zich door nuchterheid en beslistheid. Wat Lanseloet ook probeert om haar het *casteel* (vs. 91) of het *groene dal* (vs. 119) in te praten, telkens wijst ze zijn voorstellen onverbloemd en resoluut af. Waar Lanseloet heen wil, blijkt nog het duidelijkst uit haar reacties. Ze wil *gheens* of *eenich mans vriendinne* (vs. 80, 105) of minnares

31 Ook Lie 1991, p. 208, wijst op de hoofse woordkeuze van Lanseloet. Zie verder Beckers 1993, p. 39.

32 De vertaling van *troest* in vs. 949 met 'het vertrouwen' in Van Dijk 1995 is mij te algemeen; *troest* in vs. 117 is in deze editie overigens niet geannoteerd.

33 Lie 1991, p. 204.

34 Besamusca 1994, p. 192. Hij levert hiermee trouwens een argument tegen zijn eigen stelling dat de bewerkerregisseur onkundig was van Lanseloets toestand. De proloog benadrukt immers afwisselend zijn vasthoudende liefde en het standsverschil dat die liefde hindert.

zijn, zichzelf *niet te kleine* (vs. 83) doen of verlagen, noch *gescouden* (vs. 104) of met minachting

genoemd worden. Thans is ze nog *maeght* (vs. 94) en wil haar *suverheit* (vs. 101) behouden. Lanseloet liefhebben wil ze wel, maar dan *sonder dorpernie* (vs. 107). Een vrouw die een man teveel vertrouwt, geschiedt *oneerlijcheit* (vs. 128) of schande. Daarom acht ze geen man zo betrouwbaar of hij zou, als hij de kans kreeg, *sijn gherief* (vs. 135) met haar doen. Uit Lanseloets ontkenning van kwade opzet, vooral uit zijn derde claus (vs. 136-147), blijkt dat Sanderijn vreest voor ongewenst seksueel contact, voor verkrachting dus. Hierin zegt Lanseloet haar lichaam niet te willen *onteren* (vs. 138), al had hij *die macht* (vs. 139) daartoe, of haar enige *scande* (vs. 141) te willen doen, en bezweert hij haar dat hij niets kwaads in de zin heeft (vs. 146).

Het kan bijna niet anders of het publiek voelt sympathie voor Sanderijn. Zij is als vrouw, maar ook als hofdame van lagere adellijke rang, de underdog. Ze hamert op haar eigen geringe en Lanseloets hoge geboorte, die haar kwetsbaar maken en haar dwingen haar zuiverheid te bewaren. Die vormt immers de garantie voor zowel haar aanzien en positie aan het hof als haar kans op een respectabel huwelijk. Een huwelijk met een andere ridder dan Lanseloet welteverstaan, want met hem kan ze nooit trouwen, is haar overtuiging: hij is te machtig en te rijk (vs. 76-77). Al bezit ze weinig en is ze van lage komaf, dat betekent niet dat ze gemakkelijk toegeeft (vs. 101-103). Noch vanwege zijn geld of goed (vs. 96-97) noch vanwege de status van een man (vs. 83) zal ze zich aan iemand geven. Over het hoofd van Lanseloet heen doet ze in haar vierde claus (vs. 124-135) een beroep op bij het publiek levende opvattingen over mannen en hun gedrag *in sexualibus*. Daarbij gebruikt ook zij een spreekwoord (vs. 125): ‘*Bi lichte geloven es die menege bedrogen*’. Zo probeert ze de instemming van de toeschouwers - wellicht vooral van de vrouwen onder hen - te verkrijgen met haar karakterisering.³⁵ Even vasthoudend als Lanseloet is in zijn wens met Sanderijn te slapen, is zij in haar weigering die wens in te willigen. Hoezeer zij wellicht ook van Lanseloet houdt, ze accepteert de consequentie van het standsverschil: seks en een huwelijk zijn uitgesloten.

Hoofs of stedelijk?

En wat vindt het publiek? Als het Lanseloets toestand onderkent, wat ik aanneem, zal het zijn wens begrijpen - hij is immers ziek - maar niet billijken, temeer daar Sanderijn goede redenen heeft de bijslaap te weigeren. Of de toeschouwers nu gezocht moeten worden onder edellieden of burgers, maakt mijns inziens voor hun houding weinig uit. Het standpunt van Sanderijn was in de ogen van een edelvrouw even vanzelfsprekend als in de ogen van een burgerdochter.

Beckers heeft er reeds op gewezen dat de tegenstelling hoofs-stedelijk in dit spel niet gemakkelijk aanwijsbaar is.³⁶ Mij lijkt het onderscheid hof-stad ook in het algemeen moeilijk te hanteren. Het publiek van *Lanseloet* kwam ongetwijfeld uit de stad en vond in de taal, de personages en situaties van het hof eigen opvattingen weer-

35 Koekman 1991, p. 25.

36 Beckers 1993, p. 37-43. Hij geeft echter de meeste inzichten van Lie en Pleij kritiekloos weer.

spiegeld.³⁷ Maar een deel van dat stedelijke publiek was adellijk, omdat in de stad ook edellieden woonden, die daar tevens toneelvoorstellingen bezochten.³⁸

Kijken we eerst naar de hoofse context. Voor de koningin zal het huwelijk van de vermoedelijk oudste zoon en troonopvolger (vergelijk vs. 283) onderwerp zijn van politieke overwegingen.³⁹ In de regel huwde de oudste zoon een standsgelijke. Een eenzijdige of wederzijdse liefde was geen criterium voor zo'n verbintenis. De moeder weet dat, Sanderijn weet dat en ook Lanseloet weet dat. Voor de partnerkeuze waren dynastieke belangen doorslaggevend en die hingen af van rang en stand. Vrouwen hadden bij de keuze van hun echtgenoot toch al weinig in te brengen. Of Sanderijn van Lanseloet houdt of wat zij in het algemeen van hem vindt, is binnen adellijke verhoudingen nauwelijks van belang. Door een huwelijk uit te sluiten anticipeert Sanderijn op de afwijzing door Lanseloets familie, *in casu* zijn moeder, van een voorstel in die richting, ook als dat van hem zelf afkomstig zou zijn.

Nu was het volgens de hoofse minnetheorie mogelijk dat echtelieden een liefdesrelatie buiten het huwelijk aangingen. Als echt hoofs werd namelijk de liefde beschouwd die uit vrije wil en niet uit plicht - zoals doorgaans in het huwelijk - tot stand kwam.⁴⁰ Maar ook zo'n hoofse relatie zou door het standsverschil verhinderd of bemoeilijkt zijn. Men doet er in het algemeen goed aan het hoofse minne-ideaal te scheiden van de realiteit aan het hof.⁴¹ Adellijke vrouwen mochten hopen een man te trouwen die echtgenoot en minnaar tegelijk kon zijn. Een vrouw die een relatie buiten haar huwelijk begon of het ongetrouwd aanlegde met een man, liep het risico haar goede naam te verliezen.⁴² En terwijl het vanzelfsprekend was dat de man seksuele ervaringen voor zijn huwelijk had - de geslachtsdrift gold voor hem zelfs als 'een natuurlijk verlangen' - werd de vrouw geacht maagd te blijven.⁴³ Sanderijn denkt en handelt dus geheel conform de hoofse code door de seksuele omgang met Lanseloet te weigeren, een huwelijk uit te sluiten, en zeer op haar hoede te zijn voor *nyders* (vs. 150), die hen zouden kunnen bespieden en in diskrediet brengen (vs. 148-155). De bewering dat Sanderijn er een nieuwe huwelijksmoraal op na zou houden, acht ik hierom onjuist.⁴⁴

Bekijken we de zaak vervolgens vanuit stedelijk perspectief. In dit verband wil ik opnieuw wijzen op een parallel met *De spiegel der Minnen*. Daarin wordt eveneens een ongelukkige liefde gedramatiseerd tussen twee standsongelijken, maar dan in de stad. Dierick is een rijke koopmanszoon, zijn geliefde Katherina een arme linnennaaster uit Middelburg. Van Gijsen heeft erop gewezen dat ook in de stad het standsverschil zwaar woog en dat een huwelijk tussen Katherina en Dierick er niet vanzelfsprekend werd gevonden.⁴⁵ Sanderijns houding kan dus evengoed hoofs als stedelijk worden

37 Over het burgerlijke publiek van *Lanseloet*: Lie 1991, p. 201, maar vooral Beckers 1993, p. 32-37. Over het projecteren van stedelijke opvattingen op hoofse situaties: Pleij 1994, p. 68.

38 Meder 1996, p. 18.

39 Bumke 1989, p. 499.

40 Bumke 1989, p. 498.

41 Lie 1991, p. 209 en 392, n. 23, verwijst voor de minnetheorie naar Andreas Capellanus.

42 Bumke 1989, p. 530.

43 Bumke 1989, p. 522.

44 Zie ook de argumentatie van Van Gijsen 1999, p. 243-244.

45 Zowel Diericks ouders als Katherina's vader zijn tegen een huwelijk. De eersten vanwege het verlies van eer (Van Gijsen 1989, p. 136-137), de tweede vanwege de overtuiging dat

genoemd, omdat aan het hof en in de stad dezelfde bezwaren bestonden tegen een huwelijk en tegen buiten- of voorechtelijke geslachtsgemeenschap tussen een vrouw van lage en een man van hoge komaf.

En Lanseloet? Is zijn taal en gedrag inzake liefde, seks en huwelijk typisch hoofs, en dus ouderwets? Als de abele spelen inderdaad bestemd waren voor een publiek van stedelingen, dan wordt door Sanderijns verwijzing naar de spreekwoordelijke onbetrouwbaarheid van mannen niet speciaal geappelleerd aan het beeld van mannen aan het hof, maar veeleer aan het beeld van mannen in de stad. Uit de vergelijking met *De spiegel der Minnen* is immers gebleken dat mannen als Lanseloet ook daar te vinden waren, ziekelijk verliefd en niet minder afhankelijk van het oordeel van hun ouders bij de partnerkeuze.

Seks en dorpernie

Ik keer terug naar de dialoog tussen Lanseloet en Sanderijn. De laatste accepteert, als gezegd, de consequenties van het standsverschil. Voor haar is *gherechte minne* (vs. 106) slechts mogelijk binnen het huwelijk. Alles wat daarvoor of daarbuiten gebeurt, vooral als het om seks gaat, is *dorpernie* (vs. 107). Daarom weigert ze met Lanseloet naar bed te gaan. Ook wanneer ze op diens avances ingaat, dus uit vrije wil met hem slaapt, is dat onwaardig of schandelijk. Ze maakt zich dan zelf schuldig aan dorpers gedrag.

Lanseloet gaat een keuze uit de weg. Hij ontkent helemaal niet met Sanderijn te willen slapen; hij dringt er juist op aan. Maar hij loochent dat voorechtelijke seks *dorperheit* (vs. 109, 123) betekent. Daarvoor, zegt hij, heeft hij Sanderijn te lief en acht hij haar te hoog. Als het moest zou hij zelfs brood bedelen voor haar (vs. 144). Hij verkondigt hier dezelfde opvatting over dorpers gedrag als aanstonds in de dialoog met zijn moeder: dorpers is met iemand het bed delen zonder haar oprecht lief te hebben en daarvan blijk te geven. Juist op dit punt zal hij falen. Het zijn woorden om te onthouden, want de les aan het eind van de epiloog is ermee verbonden.

Lanseloet probeert Sanderijn vrijwillig in bed te krijgen. Eerst met een beroep op zijn ziekelijke toestand (vs. 65-71), vervolgens door op de mogelijkheid van een huwelijk te wijzen (vs. 87-89) en haar geschenken - *een yuweel* of kleinood (vs. 92) - in het vooruitzicht te stellen, dan door te ontkennen dat voorechtelijke geslachtsgemeenschap dorpers is en, ten slotte, door te bezweren dat hij haar niet zal overweldigen. Het helpt allemaal niet. Nadat Sanderijn het toneel verlaten heeft, maakt hij in zijn tweede monoloog (vs. 160-177) teleurgesteld de balans op. Noch met emotionele (vs. 164) noch met materiële argumenten (vs. 166) heeft hij iets bereikt. Sanderijn houdt vast aan haar *ere* (vs. 166) en *reinen staet* (vs. 168) en is hierom in Lanseloets ogen - o ironie - weer zo rechtschapen, dat hij wenst dat ze van dezelfde geboorte was als hij (vs. 170), opdat hij met haar zou kunnen trouwen, zelfs al had ze geen cent (vs. 171-

Dierick niet met zijn dochter zal willen trouwen. Door wel diens maîtresse te worden, zal ze haar maagdelijkheid verspelen, waarvan haar eer en het uitzicht op een huwelijk afhangen (p. 139). Katherina zelf schat de kans op een verbintenis met Dierick eveneens laag in.

173). Om zijn vertwijfeling te onderstrepen zegt hij aan het eind nogmaals hoe rein haar lichaam en hoe eervol haar hart is (vs. 174-175), waardoor ze zijn lichaam wel moet versmaden en zijn hart wel met rouw moet vervullen (vs. 176-177). Lanseloet toont zich dus allerm minst dubbelhartig, tweeslachtig of ambivalent,⁴⁶ maar verscheurd door het dilemma waarin hij nog steeds verkeert. Het publiek wordt er opnieuw van doordrongen.

De bijna-keuze

Hoe een uitweg te vinden uit deze situatie? Met die vraag zullen inmiddels ook de toeschouwers worstelen. Het scheelt een haar of Lanseloet kiest voor de liefde. In de dialoog met zijn moeder (vs. 178-286) neemt hij het zowel op voor zijn liefde als voor Sanderijn, en spreekt hij de wens uit met haar te trouwen. Dat mag moedig heten, want de koningin pakt haar zoon hard aan. Stelt Sanderijn zich tegenover Lanseloet eerbiedig op, maar tevens nuchter en beslist, de moeder toont zich verbeten en vilein, en laat zich respectloos over beiden uit. Voor Lanseloet heeft ze geen goed woord over. Ze noemt hem *wedelijc* (vs. 184) of slap, een *vul keytijf* (vs. 206) of vuile ellendeling zelfs, dit laatste nadat Lanseloet haar toestemming vraagt met Sanderijn te trouwen (vs. 202-205). Over de kansen op een huwelijk laat de koningin zich niet uit, maar wat ze over de liefde tussen beiden zegt, impliceert dat een verbintenis in haar ogen uitgesloten is. Afgezien van het feit dat Sanderijn van te lage komaf is (vs. 183, 187, 207), zou ze ook weinig om hem geven (vs. 185). Lanseloet moet voor zijn liefde een standsgelijke kiezen (vs. 199, 208-209). De implicatie is dat hij daar ook mee kan trouwen.

In haar eerste monoloog (vs. 280-289) expliciteert de koningin het verband tussen stand en huwelijk. Door hun liefde te frustreren meent ze een verbintenis te voorkomen. Ze spreekt hier duidelijk uit dat, indien ze haar plan niet ten uitvoer brengt, Lanseloet zijn wens zal doorzetten (vs. 286-289).

In haar dialoog met hem komt de koningin pas met haar plan op de proppen nadat haar duidelijk is geworden hoezeer hij in de greep van de liefde is (vs. 224-225). Kennelijk beseft ze dat ze hem zijn liefde voor Sanderijn niet uit het hoofd kan praten noch verbieden. Ze kiest er daarom voor hem met een list te helpen zijn seksuele begeerte te bevredigen en tegelijkertijd Sanderijn van hem te vervreemden. Ze verwacht dat ook Lanseloets liefde zal bekoelen. Ze spreekt dat uit in haar tweede monoloog (vs. 314-321), waarin nu ook zij een spreekwoord gebruikt (vs. 319-320): *'Als die wille es ghedaen,/ Soe es die minne al vergaen'*. Hier wordt opnieuw geappelleerd aan het wereldbeeld van het publiek dat, als het de ziekelijke aard van Lanseloets liefde onderkent, zal denken: 'dat had je gedacht'. Door Sanderijns vertrek wordt Lanseloets liefde alleen maar pathologischer.

Lanseloet legt zijn moeder in drie clausen (vs. 188-195, 200-205, 210-223) uit hoe diep zijn liefde gaat. Eigenlijk is het eerste deel van de dialoog met zijn moeder (tot

46 Lie 1991, p. 209, Koekman 1991, p. 25.

vs. 224) een minnetheoretisch debat. Beiden hebben het voortdurend over *minne* en *minnen*.⁴⁷ Hoe de moeder daarover denkt, is inmiddels duidelijk, maar Lanseloets opvatting behoeft nog enige toelichting. Nergens in het spel blijkt duidelijker hoe diep Lanseloets liefde gaat dan in de derde van de genoemde clausen. Hij maakt hierin een toespeling op de gelijkheid in complexie of temperament tussen hem en Sanderijn,⁴⁸ een gelijkheid die in *De spiegel der Minnen* veel breder wordt uitgewerkt. Ze bepaalt het onvermijdelijke, door het toeval beschikte, karakter van hun liefde, die zich niets gelegen laat liggen aan rang of stand.

Met zijn beroep op het primaat van de liefde doet Lanseloet een poging uit het dilemma te geraken. Het is mijns inziens significant dat de koningin na Lanseloets derde claus besluit haar doel langs andere weg te bereiken. Kennelijk klinkt Lanseloet zeer vastberaden.⁴⁹

De ridder

In de gangbare interpretatie van het spel is de ridder met wie Sanderijn uiteindelijk in het huwelijk treedt het positieve tegenbeeld van Lanseloet. Hij lijkt zich immers niet te laten leiden door overwegingen van rang en stand, stemt erin toe de liefde binnen de echt te bedrijven en rehabiliteert aldus ook maatschappelijk de vernederde Sanderijn. Samen met haar staat hij voor ‘een nieuwe moraal waarin bijzondere nadruk wordt gelegd op eerbare liefde binnen het huwelijk’ en alleen verpersoonlijkt hij ‘een doortastende, pragmatische levenshouding’.⁵⁰ Ik heb mijn twijfels bij die conclusie. De omstandigheden waaronder beide mannen Sanderijn ontmoeten, met name de omstandigheden van Sanderijn zelf, zijn zo verschillend dat geen sprake kan zijn van een vrije, uit ideologisch motief - de nieuwe huwelijksmoraal - voortspruitende keuze voor de ridder en tegen Lanseloet.

De ridder komt Sanderijn tegen in een *foreest* (r. 347) of woud,⁵¹ terwijl Lanseloet haar ontmoet in de kasteeltuin. Terwijl ze zich in de beslotenheid van de *bogaert* (vs. 53) veilig mag wanen, staat ze in het open bos aan allerlei gevaren bloot, niet in de laatste plaats aan de *dorperheit* (vs. 356) van een man.⁵² Ze bidt dat zulke schande haar voortaan bespaard zal blijven (vs. 348-359). De plaats waar Sanderijn zich bevindt en wat zij daar doet - ze dwaalt er rond (vs. 347) - zijn symbolisch voor haar

47 De koningin in vs. 183, 187, 199 en 207, Lanseloet in vs. 191, 195, 210, 215, 217, 218 en 222.

48 Lie 1991, p. 205-206. Lanseloet heeft *dicke wel horen lesen* (vs. 214) dat de liefde *haers ghelike* (vs. 215) zoekt. Die eerste formulering duidt er allerminst op dat hij zijn kennis van de werking van de liefde van horen zeggen heeft (p. 204, 211). Lanseloet verwijst ermee naar een gangbare vorm van informatievoorziening in de Middeleeuwen, zowel aan het hof als in de stad, namelijk de mondeling tekstvoordracht.

49 Zijn pleidooi maakt dus geen halfslachtige, passieve, indruk, zoals Lie meent (Lie 1991, p. 211).

50 Lie 1991, p. 215.

51 Dat ze elkaar ontmoeten bij een *fonteine* (vs. 360, 385, 416, 584) maakt de plek van ontmoeting in het *foreest* nog niet tot *locus amoenus*. Pas later gaan Sanderijn en de ridder een *waranda* of tuin binnen (vs. 484). Zie ook Beckers 1993, p. 40-41.

52 Zie ook Van Gijzen 1999, p. 250-251, n. 91.

toestand: ze is uitgeput en ontredderd. Haar houding tegenover de ridder is ook een heel andere

dan die tegenover Lanseloet. In plaats van nuchter en beslist, is ze emotioneel en angstig: een gemakkelijke prooi, om het in de termen van de ridder te zeggen, aangeschoten wild. Kennelijk staat ze te trillen op haar benen of wil ze zich uit de voeten maken, want hij maant haar (vs. 396-399):

O scone maget, nu staet al stille:
Ghi moet mijn ghevanghen sijn!
Ic hebbe u liever dan een everzwijn,
Al waert van finen goude ghewracht.⁺

⁺ *ghewracht*: gemaakt

Legt hij hier soms aan? Hoe interpreteert het publiek de jachtmetaforiek waarin de ridder vanaf ongeveer halverwege zijn monoloog (vs. 366-395) zijn libido beschrijft, culminerend in bovenstaande regels?

Het kan niet anders of de toeschouwers leggen vanaf het begin van de monoloog een verband tussen de ridder aan de ene en de weerloze vrouw aan de andere kant van het toneel. Zij moet wel de buit zijn waarnaar hij op zoek is. Misschien heeft hij het zelfs al over seks vóór hij Sanderijn in het vizier krijgt (vs. 380) en is de mededeling dat hij in vier dagen nog geen konijn gevangen heeft (vs. 374-375) een toespeling op zijn mislukte pogingen een vrouw te vinden. Hij lijkt in ieder geval zeer opgewonden. Dat blijkt uit zijn reactie als hij Sanderijn ontwaart: zij is het *wilt* dat hij wil vangen (vs. 388): mooi, maagd en rein (vs. 384, 386). Hij zal eens op zijn hoorn blazen om te zien hoe ze reageert (vs. 390-391).

Dat de ridder tweemaal op zijn hoorn blaast (na vs. 379 en 391) is niet zonder betekenis. Er komen in *Lanseloet* slechts vier toneelaanwijzingen voor.⁵³ Dit zijn de enige die betrekking hebben op een concrete handeling. In de dubbelzinnige sfeer die de ridder met zijn woorden schept, krijgen de hoornsignalen onvermijdelijk een seksuele bijklank. Een ondubbelzinnige beweging met het onderlijf is daarna voldoende om de toeschouwers duidelijk te maken wat de ridder met zijn prooi gaat doen. We weten niet of de middeleeuwse regisseur de ridder zo'n beweging liet maken, maar zulk gedrag ligt wel in de lijn van diens spreken en handelen. Hoe dan ook maakt zijn optreden een burleske indruk.⁵⁴

Hoe kan deze man nog uitgroeien tot het betere alternatief voor Lanseloet? Sanderijn verwacht in ieder geval weinig goeds van hem. En anders dan tijdens haar ontmoeting met Lanseloet in de kasteeltuin, vreest ze ter plekke te worden misbruikt (vs. 403, 405, 410). In plaats van haar gerust te stellen, vraagt de ridder of ze niet een afspraak heeft met een machtige concurrent (vs. 418-421). Na haar antwoord dat dit niet het geval is, en ze integendeel verdwaald en ongelukkig is (vs. 425-431), kan hij zijn geluk niet op! Hij dankt God dat hij vanochtend vroeg uit jagen is gegaan en haar ontmoet heeft (vs. 432-435). De korte kennismaking is voldoende om hem te doen besluiten dat ze voor elkaar geschapen zijn, zo mooi en zo hoofs is ze (vs. 436-441). Hij stelt daarom onmiddellijk voor in zijn kasteel de liefde te gaan bedrijven. Ook hij belooft haar een juweel (vs. 442-444). Sanderijn is ontsteld. Ze meent dat de ridder de

53 De andere staan na vs. 321 en 893.

54 Zie ook Van Gijsen 1999, p. 250.

spot met haar drijft en gebruik wil maken van de situatie (vs. 446-449).⁵⁵ De toeschouwers kunnen weinig anders denken.

Idealisme of opportunisme?

Maar dan komt de wending. De ridder biedt, zonder haar naam of achtergrond te kennen, aan met Sanderijn te trouwen (vs. 453, 457). Die laat haar bange houding voorzichtig varen en vertelt wie ze is (vs. 458-463). Als de ridder verneemt dat ze adellijk bloed heeft, is hij nog blijer uit jagen te zijn gegaan (vs. 464-469).⁵⁶ Ze zal zeker de zijne worden, zegt hij (vs. 471). Onderdanig en dankbaar - en zonder te vragen wie hij nu eigenlijk is - stemt ze toe (vs. 472-473), hem lovend om het feit dat hij tot haar is afgedaald en haar zo vriendelijk en hoofs heeft toegesproken (vs. 475-481). Daar dacht ze zo-even nog heel anders over! Het toverwoord is dus 'huwelijk'. Zo gauw ze merkt dat dat erin zit, zijn het eerdere gedrag en taalgebruik van de ridder, en ook diens identiteit, van geen belang meer. Zijn naam zullen we dan ook nooit vernemen.

Nadat hij haar nog eens trouw heeft beloofd (vs. 483), stelt Sanderijn de ridder voor de *warande* (vs. 483) van zijn kasteel binnen te gaan. Ze is zichzelf en de situatie weer volledig meester. In de tuin stelt ze hem op allegorische wijze - door het verhaal van de valk die een enkele bloem rooft van een bloeiende tak - op de hoogte van het feit dat ze tegen haar wil ontmaagd is, en vraagt ze hem of hij de tak daarom zou haten of weigeren te kopen (vs. 488-505). Even verhuld antwoordt de ridder dat hij dit niet zal doen, als het tenminste bij één bloem is gebleven (vs. 507-510). Bovendien ziet hij nog zoveel bloemen die vrucht zullen dragen (vs. 512-514). Met andere woorden: ze mag dan geen maagd meer zijn, haar seksuele en procreatieve vermogens is ze nog niet kwijt, en daar gaat het om.

Sanderijn en de ridder stellen zich inderdaad doortastend en pragmatisch op,⁵⁷ maar die opstelling vloeit niet voort uit een nieuwe huwelijksmoraal of uit de stedelijke koopmansgeest die Pleij in bijna elke regel van de ridder meent te ontwaren, maar uit algemeen-menselijk opportunisme. Beiden grijpen gewoon hun kansen; ze sluiten een verstandshuwelijk.⁵⁸ Met principes en idealen heeft dat niets te maken. Gezien de waarde die ze aan een huwelijk hecht, had het voor Sanderijn toch van belang moeten zijn te weten of niet ook tussen haar en de ridder een standsverschil bestond. Zijn familie zou zich immers ook tegen een huwelijk kunnen hebben verzet. Trouwens, wie zegt ons dat zij niet hoger op de adellijke ladder staat dan hij? Kennelijk doet het er onder de omstandigheden niet meer toe. Of heeft ze al begrepen dat hij niet van hogere komaf is? In dat geval is standsverschil niet aan de orde en hoeven we de rid-

55 Lie 1991, p. 210, meent dat de ridder door het gebruik van *ghenoecht* (vs. 439, 441) in deze regels reeds impliciet een huwelijksaanzoek doet. Uit Sanderijns reactie blijkt dat zij zijn woorden allerminst zo opvat.

56 Van Gijsen 1999, p. 244, n. 66, wijst erop dat Sanderijn haar afkomst gemakkelijk ter plekke verzonnen kan hebben. Ze heeft immers veel te winnen bij een huwelijk.

57 Lie 1991, p. 209; Pleij 1994, p. 68-69.

58 Zie Van Gijsen 1999, p. 253. Ook Koekman 1993, p. 32, wijst op het opportunistisch karakter van het huwelijk.

der al helemaal niet te prijzen om zijn onverschilligheid tegenover een ongelijk huwelijk,⁵⁹ die hem positief zou onderscheiden van Lanseloet.

Dramatische ironie

Nadat Sanderijn en de ridder zijn afgegaan, verspringt de handeling weer naar Denemerken en spreekt Lanseloet zijn derde monoloog (vs. 518-541). We zagen dat hij de koningin en de woorden die ze hem voorzei debet acht aan het verlies van Sanderijn. Nu blijkt hoezeer de koningin zich vergist heeft: Sanderijns vertrek heeft zijn liefde alleen maar vergroot. Haar afwezigheid versterkt de ziekelijke verschijnselen van zijn liefde. Hij zal geen vreugde of rust meer kennen voordat hij haar heeft teruggevonden (vs. 518-521, 530-531). Hij moet haar *sien* (vs. 555; vgl. vs. 579) of *ane scouwe* (vs. 531, 559), anders zal hij sterven, zegt hij in de volgende dialoog met Reinout (vs. 554). Het verbaast hem eigenlijk dat hij nog niet krankzinnig is (vs. 552-553). Reinout moet Sanderijn gaan zoeken, want hij wil zijn moeder trotseren en alsnog met haar trouwen (vs. 562-563).

Er is hier sprake van dramatische ironie. Het publiek weet wat Lanseloet niet weet, namelijk dat Sanderijn inmiddels de ridder heeft ontmoet en dat een huwelijk in het verschiet ligt. De kans dat Lanseloet daar nog een stokje voor kan steken, lijkt gering. Reinout twijfelt eraan of Sanderijn zich zal laten overhalen terug te keren (vs. 567), wat Lanseloet onder verwijzing naar haar eerbaarheid en onomkoopbaarheid beaamt (vs. 568-572).⁶⁰ Toch stuurt hij Reinout op weg. Hij kan niet anders: hij mint haar immers *met trouwen* (vs. 578). Wanneer Reinout in Rawast is aangekomen, benadrukt hij ten overvloede in een monoloog (vs. 612-639) hoezeer Lanseloet onder het verlies van Sanderijn lijdt (vs. 617, 624, 626) en hoezeer zijn liefde voor haar, die oprecht is (vs. 627), hem kwelt (vs. 618).

Dan krijgt hij de tuinman, de *warande huedere*, in het oog (vs. 630-639), die vóór hem in een monoloog (vs. 580-611) de overgang naar Rawast heeft aangegeven en het publiek op de hoogte heeft gebracht van het feit dat Sanderijn en de ridder inmiddels getrouwd zijn (vs. 601).⁶¹ In de dialoog met Reinout (vs. 640-705) vertelt hij met hoeveel vreugde de ridder Sanderijn *ghevaen* (vs. 660, 662) had en hoe hij bij terugkomst riep dat de jacht succesvol was geweest (vs. 661)! En wat een prooi: een maagd - hij weet kennelijk niet beter -, mooi en van adel bovendien (vs. 663).

In ruil voor geld brengt de tuinman Sanderijn naar Reinout, opdat deze met haar kan spreken. Reinout vertelt haar door Lanseloet gestuurd te zijn om haar te vinden en te zeggen dat die haar tot vrouw wil nemen (vs. 722-725). Sanderijn antwoordt nog stelliger dan tijdens haar ontmoeting met Lanseloet (vs. 726-729):

59 Lie 1991, p. 211.

60 Zie hiervóór ook de opmerking naar aanleiding van vs. 166 en 168.

61 De tuinman speelt een komische rol: volgens Van Dijk keert hij de rol van zijn meester om (Van Dijk 1995, p. 29, noot 11). Mijns inziens probeert hij de ridder echter na te spelen, door net als hem op jacht te gaan en te proberen een vrouw *Ghevanghen* (vs. 607) te nemen.

Reinout vrient, dat spel es uut!
 Segt hem dat hi een ander beghinne.
 Ic en gave niet om Lanseloets minne
 Een gers, dat uut ter eerden gaet.⁺

⁺gers: grassprietje

Reinout benadrukt maar weer dat Lanseloet lijdt (vs. 731, 734-735, 760-761), dat hij door haar weigering zal sterven (vs. 736-737), dat hij haar uitermate mint (vs. 738-739) en zelfs zijn omgeving wil trotseren om haar te kunnen huwen (vs. 742-743, 765).

Sanderijn toont zich onvermurwbaar. Ze heeft geen keuze, want ze is inmiddels getrouwd.⁶² Al was Lanseloet de gelijke van Hektor van Troje en Alexander de Grote (vs. 749-754), dan nog zou ze hem afwijzen, zegt ze. Ze houdt namelijk oprecht van haar echtgenoot (vs. 747, 768-770, 778), die goed voor haar is, edel van aard (vs. 757), rijk en machtig, wijs en verstandig (vs. 772-777). Lie beschouwt Sanderijns lofspraak als een bewijs voor de voortreffelijkheid van de ridder.⁶³ Ik zou de mogelijkheid willen opperen dat ze zich overschreeuwt.⁶⁴ Want hoe heeft haar man zich aan het publiek getoond? Letterlijk als een vrouwenjager, die na vier dagen vergeefs speuren eindelijk beet kreeg. En veel hoefde hij daar, hebben we gezien, niet voor te doen. De kennisvoorsprong die het publiek op Reinout heeft - hij kent de ridder immers niet uit eigen waarneming - kan dus ook op deze plaats een dramatisch-ironisch effect hebben gehad.

De valk en de tak

Met een *licteken* (vs. 787, 792, 860, 864, 884) in woorden van Sanderijn keert Reinout naar huis terug. Zij vertelt namelijk ook hem de allegorie van de valk en de tak (vs. 793-811), die moet dienen als bewijs dat hij haar gezien en gesproken heeft (vs. 788-789). Zei ze tegen de ridder dat de valk één keer kwam en één keer nam (vs. 498-500), en was het de ridder die nog menige bloem zag staan (vs. 512), tegenover Reinout wijst ze er zelf op dat de valk alle andere bloemen versmaadde (vs. 803). Terug in Denemerken zal Reinout de woorden van Sanderijn nagenoeg letterlijk aan zijn meester overbrengen (vs. 866-883, vooral 873-875) - de derde keer dat de allegorie wordt gebruikt. Het is haar enige boodschap aan hem, waarin de belangrijkste reden voor hun verwijdering is vervat: hij heeft haar na één liefdesnacht verstoten. Hij heeft haar afgewezen. Het ergste is dus dat hij niet méér bloemen heeft geplukt.

In een monoloog (vs. 818-839) die de afstand naar Denemerken overbrugt, besluit Reinout Lanseloet niet de waarheid te vertellen. Hij vreest dat die oorlog zal willen voeren om Sanderijn terug te winnen en zichzelf en zijn naasten in het verderf zal storten (vs. 822-835). Beter is het te zeggen dat ze dood is (vs. 837). In de volgende dialoog (vs. 840-893) vertelt Reinout dat Sanderijn stierf toen zij hem over Lanseloet hoorde spreken (vs. 852-855). Die weigert dit te geloven (vs. 856-857), waarop Rei-

62 Lie 1991, p. 210, suggereert dat Sanderijn nog een keuze heeft.

63 Lie 1991, p. 210-211.

64 Zie ook Van Gijsen 1999, p. 254, n. 103.

nout hem het *licteken* geeft. Lanseloet spreekt daarop zijn slotmonoloog uit, waarin hij zegt in Sanderijn de bloeiende tak en in zichzelf de valk te herkennen die daarvan maar één bloem roofde (vs. 894-897).

Reinout zal de waarheid te goeder trouw hebben verzwegen, maar hij redt er het leven van zijn meester niet mee. Het valse bericht van Sanderijns dood moet Lanseloet, gezien zijn toestand, wel het leven kosten. Herenigd worden met haar kan hij alleen nog in de hemel (vs. 924). Dramatisch gezien is Reinouts leugen een vondst. Niet alleen is het publiek als gevolg ervan getuige van een aangrijpende sterfscène, het beleeft er ook een derde, nog sterker moment van dramatische ironie door. Het weet wat Lanseloet niet weet: dat Sanderijn leeft en dat iemand anders nu de bloemen plukt die Lanseloet heeft laten staan. En wat voor iemand: de burleske ridder, die de bloeiende tak zo eenvoudig in zijn bezit krijgt, juist omdat Lanseloet het bij het plukken van één bloem heeft gelaten. Dat maakt zijn dood dubbel ironisch.

Besluit: Lanseloets tragiek

Volgens Lie meent Lanseloet dat Sanderijn uit liefde voor hem gestorven is, zoals hij aanstonds uit liefde voor haar zal sterven. Door de schuld op zijn moeder te schuiven, zou hij pogen zichzelf en Sanderijn te profileren als traditioneel hoofds liefdespaar dat door de machinaties van het hof uiteen wordt gedreven. Het publiek daarentegen zou tot een andere conclusie komen. Dat weet dat Sanderijn gelukkig is met de ridder. Haar stedelijke liefdesopvatting zou er in tegenstelling tot de hoofse van Lanseloet een zijn van uithuilen en opnieuw beginnen.⁶⁵ Ik deel die mening niet. Hoe kan Lanseloet uit Reinouts woorden (vs. 852-855, 862-887) afleiden dat Sanderijn van hem is blijven houden? Reinout zegt niet dat haar hart brak en dat zij stierf uit liefde voor Lanseloet, maar uit verdriet, om de verbreking van hun relatie en om de woorden en daden waarmee hij dit deed. Met het *licteken* van de valk en de bloeiende tak, dat niet verzonnen en van Sanderijn zelf afkomstig is, wordt naar de breuk en Lanseloets verantwoordelijkheid daarvoor verwezen. Lanseloet vervloekt zijn moeder, nadat hij zichzelf als de valk geïdentificeerd heeft. Hij pleit zichzelf hier allerminst vrij.

Het mag dan niet passen in het zwartwitdenken over Lanseloet, men kan er niet omheen dat hij, hoewel dader en zeker niet onschuldig, dus tragisch in klassieke zin, met Sanderijn ook slachtoffer is van de intriges van zijn moeder. Hoe demonischer haar rol wordt voorgesteld en op het toneel gespeeld, hoe meer zijn schuld zal verbleken. Naarmate het publiek Lanseloets toestand onderkent, zal het hem nog meer verontschuldigen. De wetenschap dat Sanderijn gehuwd is met een paljas van een ridder, maakt Lanseloets lot uiteindelijk zelfs extra tragisch. De kennisvoorsprong die het publiek aan het eind op Lanseloet heeft, versterkt dus allerminst zijn ongelijk maar zijn tragiek. De betekenis van de rol van de ridder, die reeds in de ogen van Leendertz ‘eene bijfiguur’ was ‘die alleen dient om aan de lotgevallen van Sanderijn een bevre-

65 Lie 1991, p. 212.

digenden afloop te geven',⁶⁶ is daarmee weer tot haar juiste proporties teruggebracht.

De bewerk-er-regisseur noemt noch hem noch Sanderijn in zijn conclusies. Dat is in overeenstemming met de teneur van het eigenlijke spel waarin Lanseloet hoofdpersonage is. Aan zijn woorden en daden worden de twee lessen verbonden waarmee het spel besluit (vs. 948-949). Ze passen de edelman evengoed als de burgerzoon, en verwoorden het principe dat Lanseloet in ieder geval had moeten volgen: verzaak in woord en daad niet aan je liefde. Dat impliceert dat wanneer Lanseloet anders had gesproken en gedaan na Sanderijn te hebben overweldigd, een gelukkiger afloop mogelijk was geweest. Zijn dilemma zou er niet door zijn verdwenen, maar hij zou er wellicht wel Sanderijns liefde door hebben behouden.

Summary

This article disputes recent literary interpretations of *Lanseloet van Denemerken* by analysing the text in the first instance as drama. In particular, the article argues against the view that a moral contrast should be made between Lanseloet and the anonymous Knight, and also against the view that this contrast coincides with the antithesis between courtly and civic culture. In this interpretation, Lanseloet's conduct is seen to be less reprehensible, the Knight's behavior less laudable. Lanseloet is faced with a real dilemma, the choice between love and class is a truly tragic one. This dilemma is recognized as such by the audience. It was not a matter of course that Lanseloet should choose in favor of love (and a marriage with Sanderijn) and against class (and his mother). The Knight's primary function is to emphasize Lanseloet's tragic fate.

Adres van de auteur:
Galvanistraat 35
NL-6531 DV Nijmegen

Literatuur

Beckers, J.J.M., *Een tekst voor alle tijden. Een onderzoek naar de receptiesituatie van de oudste overgeleverde versies van Lanseloet van Denemerken*. Dissertatie Amsterdam (UvA), 1993.

Besamusca, B., 'Amor Hereos in Middle Dutch Literature: The Case of Lancelot of Denmark', in: D. Maddox en S. Sturm-Maddox (red.), *Literary Aspects of Courtly Culture*. Woodbridge, 1994, p. 189-196.

Brinkman, H., en J. Schenkel (ed.), *Het handschrift-Van Hulthem. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België*, 15. 589-623. Deel I. Hilversum, 1999.

Bumke, J., *Hoofse cultuur. Literatuur en samenleving in de volle Middeleeuwen*. Deel I. Utrecht, 1989.

Dijk, H. van, 'Als ons die astrominen lesen. Over het abel spel *Vanden Winter ende vanden Somer*', in: A.M.J. van Buuren e.a. (red.), *Tussentijds. Bundel*

66 Leendertz 1924, p. 14.

studies aangeboden aan W.P. Gerritsen ter gelegenheid van zijn vijftigste verjaardag. Utrecht, 1985, p. 56-70.

- Dijk H. van (ed.), *Lanseloet van Denemerken. Een abel spel*. Amsterdam, 1995.
- Gijsen, J.E. van, *Liefde, Kosmos en Verbeelding. Mens- en wereldbeeld in Colijn van Rijsses Spiegel der Minnen*. Groningen, 1989.
- Gijsen, A. van, 'Love and Marriage: Fictional Perspectives', in: W. Blockmans en A. Janse (red.), *Showing Status. Representations of Social Positions in the Middle Ages*. Turnhout, 1999, p. 227-263.
- Hummelen, W.M.H., *Van moment tot moment. Toneeltheorie voor lezers*. Muiderberg, 1989.
- Koekman, J., 'De stilte rond Sanderijn; over het abel spel *Lanseloet van Denemerken*', in: E. van Alphen en M. Meijer (red.), *De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen*. Amsterdam, 1991, p. 20-34.
- Leendertz Jr., P. (ed.), *Lanseloot van Denemerken*. Zwolle z.j. [1924].
- Lie, O.S.H., 'Het abel spel van Lanseloet van Denemerken in het handschrift-Van Hulthem: hoofse tekst of stadsliteratuur?', in: H. Pleij e.a., *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*. Amsterdam, 1991, p. 200-216, 391-393.
- Meder, T., 'Omstreeks 1266. In *Der naturen bloeme* worden sprookspreekers en acteurs vergeleken met een Vlaamse gaai. De vroegste bronnen van het wereldlijk theater', in: R.L. Erenstein (hoofred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam, 1996, 16-23.
- Mierlo, J. van, 'Het dramatisch conflict in *Lanseloet van Denemerken*', *Verslagen en Mededeelingen van de Koninklijke Vlaamse Akademie voor Taal- en Letterkunde* (1942), p. 339-357.
- Pfister, M., *Das Drama. Theorie und Analyse*. 9e dr. München, 1997.
- Pleij, H., 'The rise of urban literature in the Low Countries', in: E. Kooper (red.), *Medieval Dutch literature in its European context*. Cambridge, 1994, p. 62-77.
- Ramakers, B., 'De periferie centraal', in: H. Duits en T. van Strien (red.), *Een wandeling door het vak. Opstellen voor Marijke Spies*. Amsterdam/Münster, 1999, p. 91-98.
- Stuiveling, G., 'De structuur van de abele spelen', in: Idem, *Vakwerk. Twaalf studies in literatuur*. Zwolle, 1967, p. 7-43.