



*Lage
Landen
Studies*

Beatrijs de wereld in
Vertalingen en bewerkingen van
het Middelnederlandse verhaal

ACADEMIA PRESS

Ton van Kalmthout
Orsolya Réthelyi
Remco Sleiderink
[RED.]

Beatrijs de wereld in

Vertalingen en bewerkingen van het Middelnederlandse verhaal

Beatrijs de wereld in

Vertalingen en bewerkingen van het
Middelnederlandse verhaal

Ton van Kalmthout, Orsolya Réthelyi &
Remco Sleiderink (red.)

Lage Landen Studies 6



Lage Landen Studies
Vol. 6

Lage Landen Studies is de reeks van de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek. In de serie worden monografieën en thematische bundels uitgegeven als resultaat van zowel individuele studies als van samenwerking tussen wetenschappers die werkzaam zijn op het gebied van de neerlandistiek. De reeks bevordert bestudering van de Nederlandse taal alsook literatuur en cultuur van de Lage Landen in internationaal perspectief. De redactie streeft naar twee afleveringen per jaar.

Centrale redactie

Mona Arfs, Göteborgs Universitet, Zweden
Irena Barbara Kalla (voorzitter), Uniwersytet Wrocławski, Polen
Lut Missinne, Westfälische Wilhelms-Universität, Duitsland
Franco Paris, Università degli Studi di Napoli 'l'Orientale', Italië
Olf Praamstra, Universiteit Leiden, Nederland

Internationale Vereniging voor Neerlandistiek

Universiteit van Tilburg
Gebouw Dante
Postbus 90153
5000 LE Tilburg, Nederland
Tel. 013 466 3571 Fax 013 466 2892
bureau-uvt@ivnnl.com www.ivnnl.com

© Academia Press

Eekhout 2
9000 Gent
Tel. 09/233 80 88 Fax 09/233 14 09
Info@academiapress.be www.academiapress.be

© De afzonderlijke auteurs

J. Story-Scientia nv Wetenschappelijke Boekhandel

Sint-Kwintensberg 87
B-9000 Gent
Tel. 09/225 57 57 Fax 09/233 14 09
Info@story.be www.story.be

Ef & Ef Media

Postbus 404
3500 AK Utrecht
info@efenefmedia.nl www.efenefmedia.nl

Beatrijs de wereld in – Vertalingen en bewerkingen van het Middelnederlandse verhaal
Ton van Kalmthout, Orsolya Réthelyi & Remco Sleiderink (red.)
Gent, Academia Press, 2013, 416 pp.

Opmaak: proexsmaes.be
Cover: Kris Demey

ISBN: 978 90 382 2107 6
D/2013/4804/80
NUR 620
U 1979

Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd en/of vermenigvuldigd door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Inhoud

Beatrijs de wereld in	5
<i>Inleiding</i>	
TON VAN KALMTHOUT, ORSOLYA RÉTHELYI & REMCO SLEIDERINK	
Inventaris	19
<i>De vertalingen en bewerkingen van het Middelnederlandse verhaal</i>	
REMCO SLEIDERINK	
Min no meer na dijn ghelike	29
<i>Over het circuleren van literatuur door middel van vertalingen, in het bijzonder die van de Beatrijs</i>	
TON NAAIJKENS	
Dichtend vertalen, vertalend dichten	41
<i>De Hongaarse vertaling van de Beatrijs</i>	
ANIKÓ DARÓCZI	
Stilistiek en vertaling	59
<i>Analyse van stilistische kenmerken in de versvertalingen van Beatrijs</i>	
MAŁGORZATA DOWLASZEWICZ	
<i>Beatrijs in het Engels</i>	73
THEA SUMMERFIELD	
<i>Beatrijs in 'The Yellow Nineties'</i>	93
WALTER VERSCHUEREN	
Hoe jong kan Beatrijs worden?	105
<i>Beatrijs-adaptaties voor de jeugd</i>	
JAN VAN COILLIE & SANNE PARLEVLIE	

INHOUD

Beatrijs voor de klas	125
<i>Hoe een middeleeuws verhaal doordrong tot de schoolcanon in Nederland</i>	
TON VAN KALMTHOUT & ESZTER KOVÁCS	
Het lauwe bruidje van Jezus	139
<i>Pierre Kemps Beatrijs</i>	
ELKE BREMS	
De val van Beatrijs.	157
<i>Moderne Nederlandse vertalingen en bewerkingen van de Middel nederlandse Beatrijs</i>	
CLARA STRIJBOSCH	
De Vlaamse vertalingen en bewerkingen van de <i>Beatrijs</i>	177
ANNE REYNDERS	
Beatrijs als opera	195
<i>Drie Nederlandse werken</i>	
LODEWIJK MUNS	
Leerlingen in de ban van <i>Beatrijs</i> ?	219
<i>Een literair-historische schoolklassieker als didactische uitdaging</i>	
ERWIN MANTINGH & MARIKE VAN ZESSEN	
‘Ik schreef haar uit op weinig blaên’	237
<i>P.C. Boutens’ Beatrijs in verschillende gedaantes</i>	
MARCO GOUD	
Beatrijzen op de planken	263
<i>Nederlandstalige toneelbewerkingen van het Beatrijs-verhaal in de eerste helft van de twintigste eeuw</i>	
ORSOLYA RÉTHELYI	
‘Un des plus purs joyaux de la littérature néerlandaise du moyen âge’ . .	297
<i>Robert Guiette en de Beatrijs-receptie in België tijdens het Interbellum</i>	
COLETTE VAN COOLPUT-STORMS	
Sestra Beatrice	315
<i>Beatrijs-thematiek binnen de Tsjechische receptie van Middel nederlandse literatuur</i>	
WILKEN ENGELBRECHT	

INHOUD

Een vreemde eend in de bijt?.....	335
<i>Beatrijs in Zuid-Afrika</i>	
RENÉE MARAIS	
Over de begrippen ‘biecht’ en ‘boete’ in de Latijnse, Middelnederlandse en latere versies van de Beatrijs	357
ROLAND DRAUX	
Narratieve patronen van vrouwelijke ontwikkeling	369
<i>Beatrijs en haar latere zusters</i>	
JUDIT GERA	
Beatrijs en wij	385
FRITS VAN OOSTROM	
Biografieën	397
Dankwoord	405
Persoonsnamenregister	407

BEATRIJS DE WERELD IN

Inleiding

Ton van Kalmthout

Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, Den Haag, Nederland

Orsolya Réthelyi

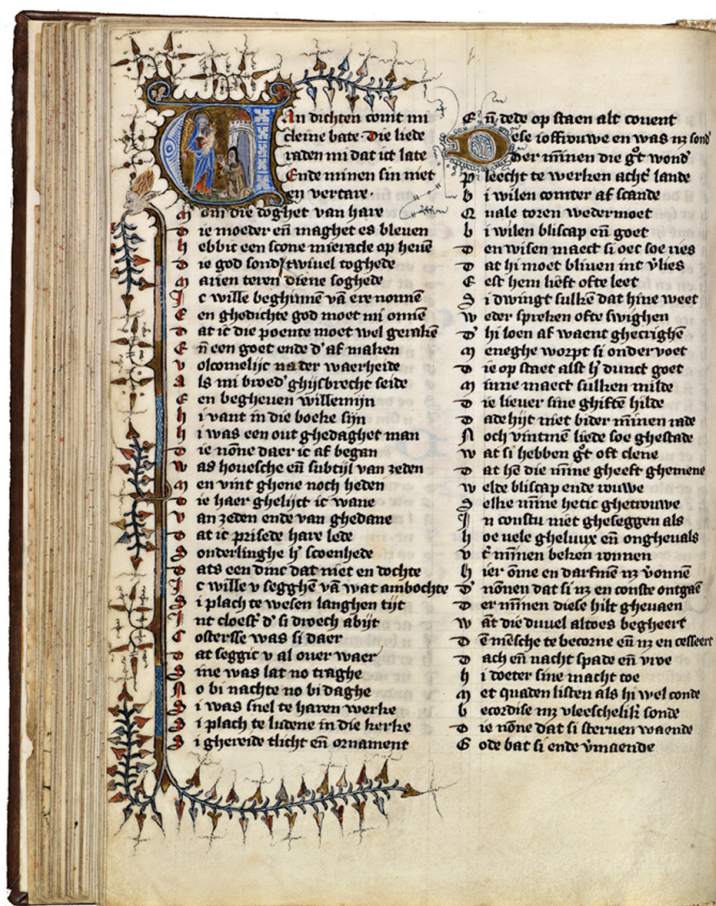
Eötvös Loránd Universiteit Boedapest, Hongarije

Remco Sleiderink

KU Leuven HUBrussel, België

Het verhaal van Beatrijs

Het verhaal van Beatrijs is al vaak verteld. Deze jonge non van voorname afkomst is de kosteres van haar klooster. Ze heeft zo'n overweldigende minne jegens een jeugdliefde opgevat, dat ze zich door hem laat schaken. Als hij zijn geliefde komt halen met nieuwe kleren, laat ze haar habijt en de sleutels van het klooster achter bij het beeld van Maria. Zeven jaar leidt ze een welvarend en werelds leven met haar vriend, van wie ze twee kinderen krijgt. Maar als het geld op is, laat hij haar en de kinderen onverzorgd achter. Om in hun levensonderhoud te voorzien en de schande van een bedelend leven te ontgaan, ziet Beatrijs zich gedwongen tot prostitutie. Ze blijft echter wel trouw de Mariagetijden bidden. Na wederom zeven jaar krijgt ze wroeging over haar zondige leven en besluit ze zich alsnog te vernederen tot een bedelend en zwervend bestaan. Als ze in de buurt van haar klooster komt, hoort ze van een weduwe die haar en haar kinderen onderdak biedt, dat zuster Beatrijs nog altijd een uitstekende reputatie geniet. Na tot drie maal toe een stem gehoord te hebben die haar oproept naar het klooster terug te keren, geeft ze er gehoor aan. Dan blijkt dat Maria tijdens Beatrijs' afwezigheid haar taken waargenomen heeft in haar gedaante, de kosteres op die manier behoedend voor de schande van haar vertrek. Onopgemerkt kan ze dus terugkeren. Nadat Beatrijs deze genade deelachtig is geworden, laat een visioen haar weten dat ze moet biechten. Dat doet ze bij een passerende abt, die haar haar



Afbeelding 1. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 76 E 5, fol. 47 v.

zonden vergeeft. De weduwe, bij wie ze haar kinderen heeft achtergelaten, is inmiddels door de abdis van het klooster in staat gesteld om voor hen te zorgen. De abt neemt ze uiteindelijk mee, om de verdere opvoeding te verzorgen.

Deze Maria-legende kent een lange traditie, die mogelijk teruggaat tot de twaalfde eeuw. Latijnse prozaversies op schrift komen al voor in de *Dialogus Miraculorum* van Caesarius van Heisterbach uit 1222 en diens *Libri octo miraculorum* uit 1237. In de dertiende of veertiende eeuw berijmde een anonieme dichter het verhaal in het Middelnederlands. In deze dichtvorm is het alleen bewaard in een afschrift dat gedateerd wordt omstreeks 1374 (Den Haag, KB, 76 E 5). Daarnaast zijn er enkele Middelnederlandse prozaversies overgeleverd in handschriften van omstreeks 1500. Een onbekend verhaal was het allerminst; in 1927 telde Robert Guiette 54 middeleeuwse versies en 150 latere, en dat in de meeste Europese talen en in het Arabisch (Guiette, 1927). In 1659 verscheen bijvoorbeeld nog een nieuwe Nederlandstalige berijming in het tweede deel van de *Wonderbaere mirakelen vanden H. Roosen-crans* van Petrus Vloers (Vloers, 1659, vgl. Guiette, 1927, pp. 252-256).

In het Nederlandse taalgebied heeft het verhaal van Beatrijs de grootste bekendheid gekregen door de versie die zich bevindt in het kostbaar uitgevoerde verzamelhandschrift KB 76 E 5, dat waarschijnlijk uit Brabant afkomstig is en een aantal stichtelijk-didactische werken bevat. Dit *Beatrijs*-afschrift telt 1038 gepaard rijmende versregels op acht bladen perkament (fol. 47v-54v).^{1*} Hoe deze bladen tot ons zijn gekomen, is niet meer helemaal te achterhalen. Zeker is dat de codex waarin ze zich bevinden in de zeventiende eeuw in het bezit was van de geleerde en dichter Nicolaas Heinsius en dat hij in de achttiende eeuw enkele malen vermeld werd in veilingcatalogi. Deel uitmakend van de collectie van de overleden boekenverzamelaar Jacob Visser is het handschrift in 1809 aangekocht door de Koninklijke Bibliotheek (Leerintveld, 2007, p. 263). Hier was het dat de student Willem Jonckbloet het *Beatrijs*-handschrift ontdekte als een literair meesterwerk. In 1841 verzorgde hij er een wetenschappelijke editie van, en dat deed hij nogmaals in 1859, dit keer samen met *Karel ende Elegast*. Zo luidde hij de canonisering van het verhaal in als één van de hoogtepunten van de Nederlandse literatuur. Het is kenmerkend dat er sindsdien niet enkel edities van de *Beatrijs* zijn verschenen, maar ook bijna vijftig moderne vertalingen en bewerkingen in het Nederlands. Daarnaast raakte de Middelnederlandse *Beatrijs* internationaal verspreid, onder meer via vertalingen in het Afrikaans, Duits, Engels, Esperanto, Frans, Fries, Friulaans, Italiaans, Noors en Spaans (zie de inventaris hierachter). Al deze vertalingen en bewerkingen stonden centraal in het project *Beatrijs Internationaal*.

Het project *Beatrijs Internationaal*

Het plan voor een internationaal project rond vertalingen en andere bewerkingen van oudere literatuur uit het Nederlandse taalgebied ontstond in 2009, bij een bijeenkomst van historisch-letterkundige neerlandici in Boedapest. Het was de bedoeling om de samenwerking tussen collega's in Nederland en Vlaanderen met die in andere landen (de neerlandici *extra muros* dus) te bevorderen. De bijeenkomst wierp vruchten af. Kort daarna kwamen enkele betrokkenen samen in Utrecht, in de marge van een congres van de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek. Er werd besloten tot samenwerking rond één specifieke casus, de Middelnederlandse *Beatrijs*. Dat leek een tekst die uitgelezen kansen bood voor een project dat meer aandacht moest gaan creëren voor de rol van vertalingen in de Nederlandse taal- en letterkunde door reflectie op bestaande *Beatrijs*-vertalingen en de productie van nieuwe.

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 18.



Afbeelding 2. Affiche van het Beatrijs-congres (ontwerp Wouter Rietbroek).

Het project *Beatrijs Internationaal* zou uitmonden in het congres *Beatrijs de wereld in*, waarvan deze bundel een neerslag is. Het congresprogramma werd voorbereid door een reeks vertaalcolleges in zeven vakgroepen neerlandistiek *extra muros* en een viertal internationale bijeenkomsten van studenten, letterkundigen en professionele vertalers, die zich met praktische exercities en historische beschouwingen bogen over de vertaling en bewerking van het Beatrijs-verhaal. Ondertussen wijdde Remco Sleiderink zich aan het inventariseren en verzamelen van vertalingen en andere bewerkingen van de Middelnederlandse *Beatrijs*. Daarvan bleken er meer te zijn dan aanvankelijk gedacht, heel veel meer. Zoals blijkt uit de hierachter opgenomen inventaris, dijde het corpus uit tot een kleine honderd teksten. Het groeit bovendien nog aan met de nieuwe vertalingen die binnen het project tot stand zijn gekomen (Hongaars, Papiaments, Pools, Roemeens, ...).

Het congres vond plaats in Den Haag (28 tot 30 september 2011, zie het affiche dat werd ontworpen door Wouter Rietbroek). Voor deze locatie was gekozen, omdat hier, in de Koninklijke Bibliotheek, het unieke handschrift van de

Middelnederlandse berijmde *Beatrijs* wordt bewaard. In Den Haag was het ook dat Jonckbloet 170 jaar eerder de eerste wetenschappelijke editie van de *Beatrijs* publiceerde. Het congres analyseerde de internationale verspreiding en circulatie daarvan: bijna vijftig sprekers uit tien verschillende landen gingen in op vertalingen en bewerkingen in meer dan twintig talen. Ook de aspecten van de literaire praktijk kregen aandacht tijdens het congres. In een rondetafelgesprek met vertalers werden verschillende vertalerstrategieën heftig bediscussieerd, terwijl Agave Kruijssen in een interview het publiek vertelde over de praktische aspecten van het bewerken van het verhaal voor een jeugdig publiek.² Daarnaast waren er voordrachten uit de originele *Beatrijs* en uit recente vertalingen, en gaven Nathalie Mees (zang) en Lodewijk Muns (piano) een recital met fragmenten uit *Beatrijs*-opera's van Willem Landré en Ignace Liliën. Ook trad de Zuid-Afrikaanse actrice en zangeres LieSi Marx op met haar solovoorstelling *Beatrix*, een eigentijdse en geëngageerde bewerking in het Afrikaans van het Middelnederlandse verhaal. Tijdens de congresdagen was tevens het unieke handschrift van de *Beatrijs* te bewonderen in de tentoonstelling 'Machtige & Mooie Middeleeuwen'. Hier verzorgde KB-conservator Ed van der Vlist een speciale rondleiding. In totaal waren er bijna honderd deelnemers.³

De transfer van *Beatrijs*

Het project *Beatrijs Internationaal* en het congres in Den Haag riepen een onderzoeksnetwerk in het leven van intra- en extramurale vertalers van literatuur en beoefenaars van de historische en moderne Nederlandse letterkunde, de vertaalwetenschap en verwante disciplines. Door de aandacht te concentreren op vertalingen en andere bewerkingen van een enkele middeleeuwse tekst, kon nieuwe wetenschappelijke discussie, samenwerking en uitwisseling op gang worden gebracht in het internationaal en interdisciplinair georiënteerde werkterrein van de hedendaagse neerlandistiek. Ook deze bundel legt daar getuigenis van af. Op uiteenlopende manieren laten de bijdragen zien hoe een literaire tekst uit een betrekkelijk klein taalgebied als het Nederlandse zowel daarbinnen als daarbuiten kan circuleren in de loop van de tijd. Zo helpen de auteurs de vraag beantwoorden aan welke kenmerken dergelijke teksten moeten voldoen om talige, geografische, historische en andere grenzen te overschrijden. Hoe en in welke vorm passeren ze deze grenzen en welke rol spelen de diverse literaire actoren – auteurs, vertalers, uitgevers, editeuren, critici, leraren, lezers, particuliere en andere instellingen – daarbij? Waarom circuleren die teksten eigenlijk en hoe beïnvloeden poëtische, ideologische, persoonlijke en maatschappelijke factoren dat proces?

Door te zoeken naar een antwoord op literair-historische vragen als deze wil de bundel een eerste stap helpen zetten naar een geschiedenis van de export en verspreiding van Nederlandse literatuur. In methodologisch opzicht laat hij tevens zien hoe cultuuroverdracht – ook wel aangeduid met de Engelse term *transfer* – bestudeerd kan worden met een diachrone en transnationale benadering, en welke mogelijkheden en moeilijkheden zich daarbij zoal kunnen voordoen.

Bestudering van vertalingen en bewerkingen van de Middelnederlandse *Beatrijs* leek ons zinvol omdat daarmee vragen kunnen worden gesteld over de brede receptiegeschiedenis van een tekst binnen en buiten het Nederlandse taalgebied. De theoretische inzichten van de internationale *translation, adaptation* en *reception studies* bieden daarbij modellen die kunnen worden ingezet bij het in kaart brengen van het terrein. Toch is het – in de secundaire literatuur, evenals in de artikelen in deze bundel – niet altijd duidelijk is wat onder ‘vertalen’ en ‘bewerken’ verstaan wordt. Er moet zelfs geconstateerd worden dat het niet vanzelfsprekend is om deze twee begrippen naast elkaar te zetten. Bij vertalingen gaat het immers over twee talen en kwesties van equivalentie tussen brontekst en doelttekst, waar men het over formele equivalentie heeft om de karakteristieken van vorm en betekenis te duiden en over dynamische equivalentie met referentie naar het communicatieve effect.⁴ Bij bewerkingen is er niet noodzakelijk sprake van twee verschillende talen. Verder is de samenhang tussen brontekst en doelttekst veel minder vanzelfsprekend en kan men zich in sommige gevallen – bijvoorbeeld bij muzikale of filmische adaptaties – niet tot het onderzoeken van een tekst beperken, of is er niet eens sprake van een tekst.

In de vertaaltheorie is al een langere tijd sprake van een verruiming van het concept vertalen. Volgens de bekende classificatie van Roman Jakobson die hij voor het eerst in 1959 publiceerde kan men een verschil maken tussen ‘intra-linguale’, ‘interlinguale’ en ‘intersemiotische’ vertalingen.⁵ Itamar Even-Zohar heeft deze classificatie in 1990 uitgebreid en ervoor gepleit om voor de verschillende categorieën van Jakobson het begrip ‘transfer’ te gebruiken aangezien het in elk geval om de overdracht van het ene culturele systeem naar het andere ging.⁶ Deze beroemd geworden categorieën zijn samengevat door Susanne Göpferich in haar artikel over ‘Transfer Studies’ (Göpferich, 2010). Ten eerste onderscheidt zij ‘interlinguale transfer’, wat overeenkomt met wat in alledaags taalgebruik ‘vertaling’ heet. Een tweede categorie is ‘intralinguale transfer’, waarbinnen verder onderscheid gemaakt kan worden tussen (a) bewerkingen voor een ander publiek (bijvoorbeeld kinderen) of in een ander genre, (b) bewerkingen noodzakelijk door het verstrijken van tijd, bijvoorbeeld de modernisering van toneelteksten of het actualiseren van handleidingen en (c) tekstopimalisatie.

De derde categorie is de ‘intersemiotische transfer’, waarin informatie van een semiotisch systeem getransformeerd wordt naar een ander, bijvoorbeeld de manier waarop taal wordt omgezet in visuele informatie tijdens de verfilming van een roman. In veel gevallen komen de verschillende transferprocessen in combinatie voor. De verschuiving van de aandacht van de vertaling in engere zin naar bredere transferprocessen waarvan vertaling deel uitmaakt, is een belangrijk kenmerk van de meest recente ontwikkelingen in de vertaaltheorie (Halverson, 2010).

Het is verleidelijk om met het begrippenapparaat van de *transfer studies* een kader te schetsen waarin de teksten uit het onderzoekscorpus en de bijdragen van deze bundel kunnen worden ingepast en gecategoriseerd. Toch roept dit kader twee grote problemen op. Ten eerste hoe men de taal van de Middelnederlandse *Beatrijs* dient te beschouwen. Meestal wordt over dit werk gesproken als een van de topstukken van de Nederlandstalige literatuur, zoals bleek tijdens een onderzoek naar wat de leden van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde daarvoor verstaan (Van Stipriaan, 2002). Impliciet gaat men ervan uit dat het Vlaamse of Brabantse dialect van de *Beatrijs*, dat wij voor het gemak met de overkoepelende term ‘Middelnederlands’ aanduiden, ook Nederlands is. In dat geval zou het werk van iemand als Willem Wilmink intralinguale transfer zijn, categorie c in de indeling van Göpferich (noodzakelijk door het verstrijken van tijd). Toch zou men ook voor een andere argumentatie kunnen kiezen. Een willekeurige Nederlandse moedertaalspreker kan relatief weinig aanvangen met de Middelnederlandse *Beatrijs*. Zonder oefening is zo’n tekst even goed (of slecht) te begrijpen als een moderne Duitse of Zweedse tekst. Met andere woorden, het transferproces van Middelnederlands naar modern Nederlands is vergelijkbaar met het transferproces naar Engels, Duits of Pools. Vanuit dat standpunt zouden we eigenlijk niet moeten spreken over intralinguale transfer, maar over interlinguale transfer, van de ene taal naar een andere.⁷ Dit maakt alvast duidelijk dat het nuttig is om moderne Nederlandse en anderstalige vertalingen en bewerkingen van oudere literatuur gezamenlijk te bestuderen.

Het onderzoek naar transferprocessen wordt ook bemoeilijkt door methodologische problemen rondom bewerkingen. Volgens Linda Hutcheon (2006, p. 8) kunnen we over een bewerking praten als het gaat om (1) ‘an acknowledged transposition of a recognizable other work’, als het (2) ‘a creative and an interpretive act of appropriation/salvaging’ is, en het (3) ‘an extended intertextual engagement with the adapted work’ aangaat. Onderzoek naar bewerkingen van de Middelnederlandse *Beatrijs* wordt gecompliceerd doordat dit werk zelf ook een vertaling of bewerking is, mogelijk teruggaand op de Latijnse tekst van Caesarius van Heisterbach. De tekst en de latere vertalingen en bewerkingen

ervan vormen slechts één tak van de rijke internationale receptiegeschiedenis van het exemplar over de kosteres, gevormd door de zogenaamde ‘sacristinelegenden’. Het is belangrijk om een verschil te maken tussen de Middelnederlandse berijmde *Beatrijs* als concrete tekst en het abstracte Beatrijs-verhaal, of beter gezegd de verhaalstof van de sacristinelegende die door de eeuwen heen in verschillende talen navolging kreeg. De relatie tussen de verschillende tekstuele versies van de sacristinelegende heeft onder andere het materiaal geleverd voor de vergelijkende studies van Heinrich Watenphul (1904) en Robert Guette (1927), in een periode waarin het wetenschappelijk onderzoek naar verhaalvarianties hoogtij vierde. Om de transformatieprocessen te kunnen onderzoeken moet inderdaad duidelijk zijn wat de bronteksten zijn die bij de onderzochte doelteksten horen, zoals Hutcheon dit ook formuleert in haar eerste voorwaarde.

In het project wilden we focussen op een beperkt, maar goed gedefinieerd deel van de rijke receptiegeschiedenis van de sacristinelegenden, namelijk die werken die afgeleid zijn van de Middelnederlandse *Beatrijs*. In vertaaltheoretische termen zou het project kijken naar alle doelteksten, of producten, waarvan de Middelnederlandse *Beatrijs* als de brontekst aangewezen kon worden. Met oog hierop kwam de inventaris tot stand, met als uitvloeisel een digitaal corpus dat als uitgangspunt voor veel verder onderzoek binnen het project functioneerde. Gelet op de canonieke status van de Middelnederlandse *Beatrijs* veronderstelden we dat minstens alle Nederlandstalige Beatrijs-teksten die na 1841 verschenen hieraan schatplichtig zouden zijn. Het is echter in de loop van het onderzoek duidelijk geworden dat de Middelnederlandse *Beatrijs* wel als brontekst van de interlinguale vertalingen fungeerde, maar dat dit bij veel bewerkingen twijfelachtig is en soms overduidelijk niet het geval.

Het lijkt erop dat in de eerste helft van de twintigste eeuw de interesse in de sacristineverhalen in Europa een internationaal, meertalig en multimediaal verschijnsel was waarin de verschillende versies en elementen op verschillende manieren gecombineerd konden worden, terwijl het publiek ze toch herkende als hetzelfde verhaal. In het Nederlandse taalgebied waren twee kunstproducten rondom het sacristineverhaal bijzonder invloedrijk, namelijk de *Beatrijs* van P.C. Boutens (1908) en het toneelstuk *Sœur Béatrice* van Maurice Maeterlinck (1901). Beide werken zijn ongetwijfeld beïnvloed door de Middelnederlandse *Beatrijs*, maar tonen markante verschillen met het gedicht en zijn duidelijk ook verwant met andere takken van de sacristineverhalen. Hoe deze werken de Nederlandse *Beatrijs*-receptie en de productie van steeds nieuwe adaptaties beïnvloed hebben en op welke manier er een internationale wisselwerking ontstaan is, komt in verschillende artikelen van deze bundel ter sprake. Een belangrijke conclusie van het project zelf is dat de receptiegeschiedenis van de Middelneder-

landse *Beatrijs* niet los staat van andere takken van de sacristinetraditie en in een groter, meertalig en multimediaal verband onderzocht moet worden.

Ondanks bovengenoemde bezwaren bieden de *transfer studies* een bruikbaar kader om de samenhang aan te geven van het project rond de *Beatrijs* en de verzameling artikelen in deze bundel. In zijn vertaaltheoretische overzicht kijkt Ton Naaijkens globaal naar verschillende aspecten van overdracht, met specifieke aandacht voor oudere literatuur. Alle drie de soorten transfer komen vervolgens ook aan bod in de overige artikelen. Verschillende aspecten van *interlinguale transfer* worden besproken door Anikó Daróczy, Małgorzata Dowlaszewicz en Thea Summerfield, die met een tekstcentrische aanpak de transfer bespreken die de Middelnederlandse tekst ondergaat tijdens het vertalen in het Hongaars, Pools, Engels en andere talen.⁸ Walter Verschueren richt zich veel minder op het vertaalproces zelf dan op de cultuurhistorische context hiervan en op de bemiddelaars die de eerste Engelse vertaling teweegbrachten.

Andere artikelen blijven binnen de grenzen van de Nederlandse taal, waardoor we over *intralinguale transferprocessen* kunnen spreken.⁹ Het gaat hier om bewerkingen van de *Beatrijs* voor verschillende doelgroepen, bijvoorbeeld in de bijdrage van Jan Van Coillie en Sanne Parlevliet, die drie *Beatrijs*-bewerkingen voor het jeugdige leespubliek onder de loep nemen (zie tevens Parlevliet & Van Coillie, 2012), of het artikel van Ton van Kalmthout en Eszter Kovács, met aandacht voor schooluitgaven en het canonisatieproces. Tot deze groep kunnen ook bewerkingen in andere genres gerekend worden, zoals door Elke Brems besproken in haar artikel over Pierre Kemp. Clara Strijbosch en Anne Reynders hebben beiden een overzicht van een grotere verzameling bewerkingen gemaakt. Strijbosch vergeleek enkele beladen passages van de *Beatrijs* in vrijwel alle Nederlandstalige bewerkingen, terwijl Reynders vertalingen en bewerkingen door Vlaamse auteurs onder de loep nam, met speciale aandacht voor de religieus-didactische strekking van het originele werk.

Zoals eerder gezegd is er vaak sprake van een *combinatie van transferprocessen* en dat komt in een aantal van de artikelen ook naar voren. Aandacht voor intersemiotische transfer komt bijvoorbeeld aan bod in combinatie met intralinguale transfer in het artikel van Lodewijk Muns. Hij onderzoekt de relatie van de semiotische codes van tekst en muziek in drie operabewerkingen van de *Beatrijs*. Vanuit een geheel andere invalshoek bekijken Erwin Mantingh en Marike van Zessen welke intersemiotische transferprocessen, bijvoorbeeld naar film en mondelinge verwerking, mogelijk zijn bij een didactische benadering van de *Beatrijs* in middelbare scholen. Marco Goud bespreekt de *Beatrijs* van Boutens, maar met aandacht voor de uitgaven van het werk, de typografische details en de afbeeldingen. Daarbij laat hij eveneens zien in hoeverre deze beïnvloed zijn door

de visuele code van het Haagse *Beatrijs*-manuscript.¹⁰ Een laatste vertegenwoordiger van deze gecombineerde benadering is Orsolya Réthelyi. Zij onderzoekt de toneel- en filmbewerkingen in de eerste helft van de twintigste eeuw.

Er zijn ook nog artikelen die plaats bieden aan de drie soorten transformaties tezamen, zoals de bijdrage van Colette Van Coolput-Storms, waarin de vertalingen en bewerkingen in de meertalige omgeving van Robert Guiette aan bod komen, of de zoektocht naar de Tsjechische receptie van de *Beatrijs* in het artikel van Wilken Engelbrecht. Evenzo bespreekt Renée Marais niet alleen diverse edities en vertalingen die in Zuid-Afrika verschenen zijn, maar ook een recente bewerking voor het theater.¹¹ En ten slotte laten twee artikelen zien hoe het transferproces in een nieuw licht komt te staan als de *Beatrijs* bezien wordt tegen de achtergrond van de theologische en kerkelijke geschiedenis of juist van de moderne literatuur. Roland Draux gaat in op het penitentiegebruik zoals verbeeld in verschillende middeleeuwse bewerkingen van het *Beatrijs*-verhaal. En Judit Gera gebruikt een genderbenadering om narratieve patronen van vrouwelijke ontwikkeling in de *Beatrijs* te vergelijken met moderne verhalen over vrouwen.

Het belang van vertalingen en bewerkingen

De verspreiding van de *Beatrijs* in andere talen is ronduit indrukwekkend. Ter afsluiting van deze inleiding is het wellicht zinvol erop te wijzen dat die verspreiding niet alleen te maken heeft met de literaire waarde of canonieke status van de tekst zelf, maar ook met de status van de betrokken talen. Dat aspect speelt bij veel van de bijdragen in deze bundel op de achtergrond mee.

Een tekst wordt gemakkelijker of sneller vertaald als de taal waarin die tekst oorspronkelijk gesteld is, de brontaal, een hoge status heeft. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de vele Nederlandse vertalingen die er tegenwoordig worden gemaakt van Engelse literatuur of, in eerdere eeuwen, van Franse (Heilbron, 1995; Even-Zohar, 1990; Sleiderink, 2010). In dat opzicht is het verrassend dat een Nederlandse tekst als de *Beatrijs* zoveel verspreiding kent. In heel wat gevallen blijken de doeltalen echter een geringere status te hebben dan het Nederlands en zal de vertaling mede bedoeld zijn om de status van de doeltaal te verhogen. Dat lijkt bijvoorbeeld mee te spelen bij de vertalingen en bewerkingen in het Fries, het Esperanto, het Papiaments en het Afrikaans, en niet minder bij de vertaling in het dialect van Bunschoten-Spakenburg en Eemdijk en bij een geplande vertaling in het Stellingwerfs. Piet Bult, die in 2006 het plan opvatte om zo'n nieuwe streektaalvertaling van de *Beatrijs* te maken, motiveert dat met de overweging dat

een streektaal die zichzelf ernstig neemt ook wat klassieke werken in de eigen boekenkast hoort te hebben. De *Beatrijs* is volgens hem een goede kandidaat:

Een klein betien (streek)tael die himzels eernstig nemt heurt toch ok wat klassieke warken in de eigen boekekaaste te hebben. We hebben d'r omme zocht en daon, mar we konnen ze in 't Stellingwarfs niet vienen, eins gieniene. As ze d'r wel binnen dan heuren we graeg vanzels want dubbelwark het weinig nut. Iene van de klassiekers die aj' de hieltied ok tegenkommen is de 'Beatrijs'. (Bult, 2006, p. 25)

In het geval van het Stellingwerfs, speelt daarbij overigens niet enkel de relatie tot het Nederlands een rol, maar ook de 'concurrentie' met het nabije (en institutioneel veel sterker omkaderde) Fries, een taal die al langer een *Beatrijs*-vertaling had (Bruinsma, 1993).¹²

Een vertaling kan statusverhogend werken voor de doeltaal, maar ook voor de brontaal. De vertalingen van de *Beatrijs* versterken de canonieke status van deze tekst binnen de Nederlandse literatuur en geven tegelijk meer aanzien aan de Nederlandstalige literatuur in zijn geheel. De individuele vertalers leveren daarbij uiteraard de grootste inspanning, maar wie zich verdiept in de verspreidingsgeschiedenis van de *Beatrijs*, ziet dat ook literaire instituties daarin een belangrijke rol hebben gespeeld. Het gaat dan bijvoorbeeld om faciliterende instellingen als de Nederlandse Taalunie, het hieraan gelieerde Expertisecentrum Literair Vertalen en het Nederlandse en Vlaamse Fonds voor de Letteren. Deze organisaties oefenen de laatste decennia met subsidies, scholing en andere ondersteuning een enorme invloed uit op het corpus van vertaalbare en vertaalde teksten. Die steun ten behoeve van de status die het Nederlands in de wereld geniet als economisch belangrijke taal en als taal met een rijke cultuur en literatuur, komt niet alleen ten goede aan afzonderlijke vertalers, maar bijvoorbeeld ook aan vakgroepen Nederlands extra muros.

Die vakgroepen Nederlands wereldwijd spelen zelf ook weer een belangrijke rol bij de internationale verspreiding van Nederlandse literatuur, ook van oudere literatuur. Veel moderne vertalingen van de *Beatrijs* zijn ontstaan binnen vakgroepen Nederlands en mikken vaak ook op een publiek van studenten. Dat geldt bijvoorbeeld voor de Engelse vertalingen van De Wolf Fuller en Barnouw (zie de bijdrage van Thea Summerfield) en de Noorse vertaling van Helge Nordahl die is opgenomen in een bundeltje waarin ook een vertaling van het exemplaar van Caesarius van Heisterbach staat en een vertaling van Herman Teirlincks toneelstuk *Ik dien* (Langvik-Johannessen, 1990). Een opmerkelijk voorbeeld is ook de Italiaanse vertaling van Ferrini, die in de inleiding, in het Italiaans, diep

ingaat op de filiatie van de handschriften (Ferrini, 2004, pp. 37-41). De academische context is ook evident bij een aantal nieuwe vertalingen die onlangs zijn gemaakt of nog gemaakt worden, zoals de Hongaarse, de Poolse en de Roemeense.

Het is duidelijk dat instanties als de Nederlandse Taalunie en extramurale vakgroepen Nederlands krachtige impulsen geven aan de hedendaagse vertaalcultuur en haar zelfs mee bepalen. Het project *Beatrijs Internationaal*, waar deze bundel uit voortkomt, heeft daarbij bijzondere aandacht gevraagd voor de verspreiding van oudere Nederlandse literatuur. Het vertalen daarvan, zo hebben betrokken studenten en docenten laten weten, brengt onverwachts veel dynamiek op gang, en dat is waardevol, zoals ook Frits van Oostrom beargumenteert in zijn slotbeschouwing bij deze bundel. Alle reden om voort te gaan met een actief vertaal- en onderzoeksbeleid dat dergelijke initiatieven ondersteunt.

BIBLIOGRAFIE

- Alvarado, A.I. (2010). *Traduciendo poesía medieval: el Beatrijs, un milagro mariano en neerlandés medieval traducido al español*. Afstudeerscriptie master Spaanse taal en cultuur, met specialisatie Vertalen, Universiteit Utrecht (vooralsnog niet gepubliceerd).
- Boutens, P.C. (1908), *Beatrijs*, met eene tekening van Rie Cramer. Bussum: C.A.J. van Dishoeck.
- Bult, P. (2006). *Beatrijs*. *An de liende, een elektrisch Stellingwarfs maondblād* 1 (9), 25-26 (gedownload op 8 december 2010, momenteel niet langer online beschikbaar).
- Dowlaszewicz, M. (2012), *Beatrijs de wereld in*. Vertalingen en bewerkingen van het Middelnederlandse verhaal. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 28 t/m 30 september 2011. *Werkwinkel. Tijdschrift voor Nederlandse en Zuid-Afrikaanse Studies* 7 (2), 155-158.
- Duinhoven, A.M. (1989), *De geschiedenis van Beatrijs*. (2 dln.). Utrecht: HES.
- Even-Zohar, I. (1990), Translation and Transfer, In *Polysystem Studies*, a special issue of *Poetics Today* 11 (1), 73-78.
- Ferrini, L. (ed. & vert., 2004), *Beatrijs. La leggenda della sacristana*. Pisa: ETS.
- Göpferich, S. (2010). Transfer and Transfer Studies. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (red.), *Handbook of Translation Studies* (vol. 1, pp. 374-377). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Guiette, R. (1927). *La légende de la sacristine. Etude de littérature comparée*. Paris: Champion.
- Halverson, S. (2010). Translation. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (red.), *Handbook of Translation Studies* (vol. 1, pp. 378-384). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Heilbron, J. (1995). Nederlandse vertalingen wereldwijd. Kleine landen en culturele mondialisering. In J. Heilbron, W. de Nooy & W. Tichelaar (red.), *Waar in een klein land. Nederlandse cultuur in internationaal verband* (pp. 206-253). Amsterdam: Prometheus.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York & London: Routledge.

- Jakobson, R. (1959, 2000). On Linguistic Aspects of Translation. 1959. In L. Venuti (red.), *Translation Studies Reader* (pp. 113-119). (2nd Edition). New York: Routledge.
- Janssens, J.D. (1986). *Beatrijs, geschreven in de 2^e helft van de 13^e eeuw door een onbekend dichter*. Zellik: Poketino.
- Jonckbloet, W.J.A. (ed., 1841). *Beatrijs, eene sproke uit de XIII eeuw*. 's Gravenhage: Schinkel.
- Jonckbloet, W.J.A. (ed., 1859). *Beatrijs en Carel ende Elegast*. Amsterdam: P. N. van Kampen.
- Langvik-Johannessen (red., 1990). *Beatrijs. I legende, saga, epos, novelle og drama*. Oslo: Solum.
- Leerintveld, A. (2007). Tot nut, eer en luister voor de Koninklijke Bibliotheek. De collectie handschriften van Jacob Visser. In J. Biemans e.a. (red.), *Manuscripten en miniaturen. Studies aangeboden aan Anne S. Korteweg bij haar afscheid van de Koninklijke Bibliotheek* (pp. 253-264). Zutphen: Walburg Pers.
- Lulofs, F. (ed., 1983). *Beatrijs*. Zwolle: Tjeenk Willink (6^e herziene druk).
- Maeterlinck, M. (1901), Soeur Béatrice. Miracle en trois actes. In M. Maeterlinck, *Théâtre III* (pp. 177-225). Bruxelles/Paris: P. Lacomblez & Per Lamm.
- Nagel, M. (vert., 2005), *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel. Vertaald in het dialect van Bunschoten-Spakenburg en Eemdijk*. Bunschoten: De Heeren van Bunschoten (inclusief cd).
- Nida, E.A., & C.R. Taber (1969), *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.
- Parlevliet, S., & J. Van Coillie (2012). Het verlangen om te vallen. De dissociatieve houding van bewerken in *Beatrijs*-bewerkingen voor de jeugd (1907-2007). *Spiegel der Letteren* 54 (4), 429-458.
- Roemans, R., & H. van Assche (ed., 1982), *Beatrijs*. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, Klassieke Galerij 21 (11^e druk).
- Rutgers, W. (2011). Een antikoloniale Beatrijs. *Antilliaans Dagblad*, 17 oktober 2011, 16-17.
- Sleiderink, R. (2010), From Francophile to Francophobe. The Changing Attitude of Medieval Dutch Authors towards French Literature, In C. Kleinhenz & K. Busby (Eds.), *Medieval Multilingualism. The Francophone World and Its Neighbours* (pp. 127-143). Turnhout: Brepols, Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 20.
- Stipriaan, R. van (red., 2002). *De Nederlandse klassieken anno 2002. Een enquête naar de canon onder de leden van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*. Online publicatie http://www.dbnl.org/letterkunde/enquete/enquete_dbnlmnl_21062002.htm
- T'Sjoen, Y. (2012). Jan van Nijlen, Palladium en het plan voor Beatrijs. *Zacht Lawijd* 11 (1), 73-88.
- Vloers, P. (1659). *Tweede deel van de Wonderbaere mirakelen van den H. Roosen-crans in rym beschreven ende uyt-ghedruckt in fyne belden*. Antwerpen: Jacob Mesens [exemplaar: Den Haag, KB, 3074 C 33].
- Watenphul, H. (1904). *Die Geschichte der Marialegende von Beatrix der Küsterin*. Neuwied: Heuser'sche (diss. Georg-Augusts-Universität Göttingen).
- Weissbrod, R. (2004). From translation to transfer. *Accross Languages and Cultures* 5 (1), 23-41.
- Wilmink, W. (vert.), & T. Meder (ed., 1995). *Beatrijs, een middeleeuws Maria-mirakel*. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker.

NOTEN

- ¹ Als ‘bladerboek’ raadpleegbaar op de website van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag: <http://www.kb.nl/bladerboek/beatrijs/index.html>. Recente wetenschappelijke tekstedities zijn o.a. die van Roemans & Van Assche (11^e druk, 1982), Lulofs (6^e druk, 1983), Janssens (1986), Duinhoven (1989) en Meder (in Wilmink & Meder, 1995).
- ² De vertalers Gerrit Berveling (Esperanto), Klaas Bruinsma (Fries), Piet Bult (Stellingwerfs), Irmgard Swakhoven-Troeman (Papiamentu) en Marco Prandoni (Italiaans, Friulaans) waren deelnemers aan het rondetafelgesprek onder leiding van Orsolya Réthelyi. Het interview met Agave Kruijssen werd gedaan door Karin van der Westen.
- ³ Een meer uitvoerige terugblik op het congres biedt Dowlaszewicz, 2012.
- ⁴ Een terminologie in deze vorm is ontwikkeld door Eugene Nida (Nida & Taber, 1969).
- ⁵ Het artikel van Jakobson is opgenomen in de *Translation Studies Reader* (Venuti, 2000). In zijn artikel in deze bundel stelt Ton Naaijens voor om Jakobsons derde categorie, ‘intersemiotische vertaling’ om te dopen tot ‘intermediale vertaling’.
- ⁶ Zie Even-Zohar, 1990. De ontwikkeling is samengevat in Weissbrod, 2004.
- ⁷ Een vergelijkbare begripsverwarring ontstaat bij de dialectvertalingen zoals die in het dialect van Bunschoten-Spakenburg en Eemdijk (Nagel, 2005).
- ⁸ Zie ook de scriptie van Amanda Ignacia Alvarado (2010).
- ⁹ Blijvend dus bij de opvatting van ‘Nederlands’ als een koepelbegrip dat opeenvolgende taalstadia omvat.
- ¹⁰ Vgl. T’Sjoen, 2012 (dit is een uitgewerkte tekst van zijn lezing op het congres *Beatrijs de wereld in*).
- ¹¹ Zie tevens Rutgers, 2011, over de Beatrijs-receptie in het Papiaments. Het betreft een ingekorte weergave van Rutgers’ bijdrage aan het congres.
- ¹² De situatie van talen met geringere status kwam tijdens het congres uitvoerig aan bod in het rondetafelgesprek onder leiding van Orsolya Réthelyi.

INVENTARIS

De vertalingen en bewerkingen van het Middelnederlandse verhaal

Remco Sleiderink
KU Leuven HUBrussel, België

Vooraf

Hieronder wordt een (welhaast tot mislukken gedoemde) poging ondernomen alle vertalingen en bewerkingen van de berijmde Middelnederlandse *Beatrijs* op te sommen. De aandacht gaat met name uit naar teksten waarin rechtstreekse invloed van het Middelnederlandse gedicht merkbaar is. Voor sommige bewerkingen bleek het vooralsnog niet mogelijk uit te maken of de tekst inderdaad (mede) door het Middelnederlands is beïnvloed of louter door de bredere ‘sacristinetraditie’ die zijn oorsprong vindt in een wijdverspreid middeleeuws exemplar.^{1*} Tevens moet worden opgemerkt dat sommige bewerkingen belangrijke(re) andere inspiratiebronnen hebben, naast de Middelnederlandse *Beatrijs*. Soms zijn dat ook varianten van de sacristinelegende. Niet alle titels hieronder zijn gepubliceerd (dat geldt met name voor toneelbewerkingen). Enkele teksten heb ik niet zelf onder ogen gehad, maar dat zal ik dan expliciteren. Edities van de Middelnederlandse tekst zijn in onderstaande inventaris niet opgenomen, net zo min als de secundaire literatuur. Twee moderne Nederlandse parafrases met flarden uit de Middelnederlandse tekst – Ligthart, 1902 en Drehmanns, 1928 – zijn hier wel opgenomen, hoewel men zou kunnen betwisten in hoeverre deze nog vallen onder de noemer ‘vertalingen en bewerkingen’. Vertalingen van Nederlandse bewerkingen – met name die van P.C. Boutens en Herman Teirlinck – zijn niet opgenomen, net zo min als de libretto’s van Teirlinck, Rutten en Gondry op basis van hun eigen bewerkingen (meer daarover in de bijdrage van Lodewijk Muns aan deze bundel). Voordrachten van bewerkingen (zoals die van

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 28.

Boutens en Wilmlink, of van het Middelnederlandse gedicht) zijn ook niet opgenomen, tenzij het nieuwe teksten betreft.

Het inventariseren was in het algemeen geen sinecure. Afgezien van het klasseren, was het moeilijk aan de nodige informatie te komen. Voor de vertalingen en bewerkingen die zijn verschenen vóór 1927 kon ik me gelukkig baseren op de omvangrijke en grondige studie van Robert Guiette, *La légende de la sacristine. Etude de littérature comparée* (Guiette, 1927). Voor de inventarisatie van de latere teksten heb ik steun gevonden in de ‘analytische bibliografie’ in de editie van Rob Roemans en Hilde van Assche (1982, pp. XXVII-LXXIV). De bibliografie van Roemans en Van Assche is echter voorzichtig te gebruiken omdat veel informatie uit tweede hand komt en ook lang niet alles werd overzien. Enkele recente aanvullingen bood de pagina ‘Vertalingen en bewerkingen’ op de website van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag (Storm & Geleijns, z.j.) en de Vertalingendatabase van het Nederlands Literair Productie- en VertalingenFonds (NLPVF).² Ook die pagina’s bieden geen volledig overzicht, verre van. Veel van de onderstaande titels vond ik pas na een intensieve zoektocht op allerlei websites en in bibliotheekcatalogi en databanken. Ook ontving ik enkele nuttige aanvullingen van Orsolya Réthelyi en Ton van Kalmthout. Renée Gabriël (Radboud Universiteit Nijmegen) attendeerde me in september 2012 op de Nederlandse vertaling van S.J. Bouberg Wilson (1875) die tot dan aan onze aandacht was ontsnapt.

In de inventaris hieronder worden eerst de anderstalige vertalingen en bewerkingen opgesomd, en daarna die in het modern Nederlands (chronologisch gerangschikt, inclusief de dialectversies). In de voorbereidingsfase van het congres *Beatrijs de wereld in* heb ik de meeste titels via een gescande versie (pdf) beschikbaar gesteld op een afgesloten website. Intussen zijn veel van deze werken opgenomen in de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren. Dat zal vervolgonderzoek aanzienlijk vergemakkelijken.

Vertalingen en bewerkingen in andere talen dan het Nederlands

Afrikaans

1. P.C. Schoonees (1939). *Beatrijs, ’n middeleeuse juweel*. In *Afrikaans oorvertel*. Pretoria: Van Schaik.³
2. LieSl Marx (2010), *Beatrix*. Niet gepubliceerde tekst van ‘musiekteater’-voorstelling; première in Oudtshoorn, Zuid-Afrika, 6 april 2011, regie: Marion Holm.

Duits

1. Wilhelm Berg (ps. Lina Schneider, 1870). *Beatrijs. Eine Legende aus dem 14. Jahrhundert. Hochdeutsche metrische Übersetzung*. Den Haag: Martinus Nijhoff. Heruitgave in Janssens e.a., 1986, pp. 69-84.
2. A.W. Sanders van Loo (1901). *Beilage zu Beatrijs, illustriert von Ch. Doudelet. Deutsche Uebersetzung des niederlaendischen Textes*. Antwerpen: J.-E. Buschmann. Anonieme (!) heruitgave in Van Overbeke, 1938.
3. Friedrich Markus Hübner (1919). *Beatrix. Eine Brabantische Legende [...] Mit sechs Radierungen von Felix Timmermans*. Leipzig: Insel.

Engels

1. L. Simons & L. Housman (1896). Tale of a nun. *The Pageant*, 1, 94-116. Ook afzonderlijk uitgegeven onder de titel *The tale of a nun*. Philadelphia: The Monk's Head, 1901.
2. A.W. Sanders van Loo (1901). [Onbekende titel]. Antwerpen: J.-E. Buschmann, 1901. Deze vertaling werd aangekondigd in de prachteditie van 1901 (De Marez, 1901, p. 77) en er wordt ook meermaals naar verwezen – o.a. door Barnouw, 1914, p. 74, Van Peteghem, 1993-1994, p. 165 en De Smet, 2012, p. 193 – maar ik heb tot op heden geen enkel exemplaar kunnen traceren. Het is dan ook de vraag of de aangekondigde vertaling daadwerkelijk is gemaakt en verschenen.
3. Harold de Wolf Fuller (1909). *Beatrice: A Legend of Our Lady. Written in the Netherlands in the Fourteenth Century*. Cambridge: Harvard Coöperative Society. Herdruk in 1910.
4. Pieter Geyl (1927). *The Tale of Beatrice. Translated from the Middle Dutch*. The Hague: Martinus Nijhoff. Heruitgave in Van Overbeke, 1938.
5. Adriaan J. Barnouw (1944), introduction by Jan-Albert Goris (= Marnix Gijzen), *The Miracle of Beatrice. A Flemish Legend of c. 1300*. New York: Pantheon. Heruitgave in Janssens e.a., 1986, pp. 53-68.
6. E. Colledge (1965). Beatrice. In E. Colledge, *Mediaeval Netherlands Religious Literature* (pp. 124-187). Leyden etc.: Sythof etc., 1965, Bibliotheca Neerlandica 2.

Esperanto

1. Gerrit Berveling (1986), *Beatrijs*. Vlaardingen: VoKo. Heruitgave *Beatrijs. Tradukis el la Mezepoka Nederlanda*. Zwolle: VoKo 2010 (Dua, korrektita eldonno).

Frans

1. Lucien De Busscher (1897), Béatrix: légende du XIII^e siècle. Traduit pour la première fois du flamand en français, *La revue blanche* 8, 670-682.
2. Hendrik de Marez (1902), *Annexe à l'édition de Béatrice, illustrée par Ch. Doudelet. Traduction française du texte néerlandais*. Anvers: J.-E. Buschmann.
3. Robert Guiette (1930), *Beatrix. Poëme traduit du moyen néerlandais*. Anvers: Lumière. Heruitgave in Van Overbeke, 1938, en Janssens e.a., 1986, pp. 37-52 en nog eens afzonderlijk als Robert Guiette (1974), *La légende de la sacristine Beatrix*. [s.l.]: La Renaissance du Livre (herziene uitgave).
4. Fr. Closset (1949), Béatrice, in Fr. Closset, *Joyaux de la littérature flamande du moyen-âge*. [s.l.]: Lumière. Herdruk: Bruxelles, Lumière, 1955.

Fries

1. Klaas Bruinsma (1993), *Béatrys*. Ljouwert: Frysk en Frij.

Friulaans (Friulisch)

1. Ğorĝ Faggin (2002), *Biatrîs: La perle de poesie flamande medievâl*. Gurize [etc.]: Clape Culturâl Acuilee.

Hongaars

1. Zsuzsa Rakovszky, Anikó Daróczy & Orsolya Réthelyi (2012). *Beatrijs. Egy apáca története*. Budapest: L'Harmattan. Gedeeltelijke voorpublicatie: Orsolya Réthelyi, Anikó Daróczy & Zsuzsa Rakovszky (2011). A közép-holland Beatrijs magyarul: Szenvedély, szenvedés és bünbocsánat egy középkori legendában. In *Credo Evangélikus Folyóirat* 17 (4), 6-14.

Italiaans

1. Luisa Ferrini (2004), *Beatrijs. La leggenda della sacrestana: Un miracolo mariano in medio nederlandese*. Pisa, ETS (Letterature germaniche).

Noors

1. Helge Nordahl (1990), Beatrijs. En episk legende. In Kåre Langvik-Johannessen (red.), *Beatrijs i legende, saga, epos, novelle og drama*. Oslo: Solum, pp. 25-50.

Papiaments

1. Ernesto Rosenstand (1957), *Bo felisidad ta serka mi*. Ongepubliceerde en vermoedelijk niet overgeleverde toneelbewerking. Zie Rutgers, 2011.
2. Frank Martinus [Arion] (1968), *Ser Betris: obra original*. Curaçao. Heruitgave als Frank Martinus (1985), *Ser Betris: obra original. Ku tres pintura di Eb Marcano*. Willemstad: Ruku (enkel die laatste uitgave heb ik in handen gehad; vgl. Rutgers, 2011).
3. Irmgard Swakhoven-Troeman (2011), *Beatris. Un Tradukshon i Adaptashon di obra Beatrijs di Willem Willink*. Uitgegeven in eigen beheer.

Spaans

1. Amanda Ignacia Alvarado (2010). *Traduciendo poesía medieval: el Beatrijs, un milagro mariano en neerlandés medieval traducido al español*. Afstudeerscriptie master Spaanse taal en cultuur, met specialisatie Vertalen, Universiteit Utrecht (vooralsnog niet gepubliceerd).

Nederlandse vertalingen en bewerkingen

1. Er bestaan Middelnederlandse prozaversies van het Beatrijsverhaal die zijn overgeleverd in enkele handschriften van de decennia rond 1500. Volgens A.M. Duinhoven betreft het hier prozabewerkingen van het Middelnederlandse gedicht (zie daarvoor de argumentatie en bijhorend stemma in Duinhoven, 1989, dl. 1, p. 220), maar dat is mijns inziens niet zeker. Het is, omgekeerd, mogelijk dat de rijmversie is afgeleid van een Nederlandstalig exemplaar in proza en dat deze ‘prozabewerkingen’ daar de afstammelingen van zijn.

Duinhoven onderscheidt twee versies:

- a. De ‘lange prozaversie’ (overgeleverd in de handschrift H: Den Haag, KB, 70 H 42, fol. 16r-19r en in het in 1945 verloren gegane Katwijkse handschrift K). Deze is uitgegeven door Honigh, 1879, pp. 483-488 (naar H), De Vooy, 1903, dl. 1, pp. 42-51 (naar K), De Cock & Teirlinck, 1911 (naar De Vooy), pp. 128-135 en Duinhoven, 1989, dl. 2 (naar K). Van deze lange prozaversie bestaan tevens moderne Nederlandse vertalingen/bewerkingen (De Cock, 1911, Walch, 1929) en een Tjechische vertaling (zie de bijdrage van Wilken Engelbrecht aan deze bundel).
- b. De ‘korte prozaversie’ (overgeleverd in handschrift Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek, C 25, fol. 113r-114v). Deze is uitge-

- geven door De Vooy, 1903, dl. 2, pp. 106-111, en Duinhoven, 1989, dl. 2.
3. J.A. Alberdingk Thijm (1847). Beatrijs. In J.A. Alberdingk Thijm, *Legenden en fantaiziën* (pp. 36-56). Amsterdam: W.C. Ippel.
 4. S.J. Bouberg Wilson, S.J. (1875). Beatrijs. Eene Middelnederlandsche sproke, in nieuwer vorm overgebracht. *De Banier. Tijdschrift van 'Het jonge Holland'* 1, 262-282.
 5. C. Honigh (1879). Beatrys. *De Gids*, 43, 490-514 (als onderdeel van Honighs bijdrage Middelnederlandsche Maria-Legenden, pp. 457-517). Tevens opgenomen in C. Honigh (1880), *Geen zomer. Nieuwe gedichten*. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink.
 6. Omer Wattez (1903). Beatrijs. In *Tijdschrift van het Willems-Fonds gewijd aan Letteren, Kunsten en Wetenschappen*, 8(2), 97-103. Aan het slot wordt opgemerkt: 'Uit *Romancen*, Doornik, 1893'.
 7. Florentijn (ps. v. W.C. Capel, 1897). Beatrys. In *Van blijder minne* (pp. 14-18). 's-Gravenhage: W.P. van Stockum. Het gedicht is gedateerd 'Maart '94'. Het is niet meer opgenomen in de tweede druk van de bundel (1910).
 8. Jan Lighthart (1902). Paraphrase. In C.J. Kaakebeen (ed.), *Beatrijs. Naar het Haagsche handschrift* (pp. 11-28). Groningen, 1902, Van alle tijden 2. Herdrukt in 1910, 1914, 1917, 1919, 1920, 1925 en 1929. In latere uitgaven door respectievelijk D.C. Tinbergen en L.M. van Dis is Lightharts parafrase niet meer opgenomen.
 9. Albertine Smulders (1902-1903). Beatrijs. In *Van onzen tijd* 3 (9), 273-281.
 10. P.C. Boutens (1907). Beatrijs. In *De XX^e eeuw. Maandschrift voor letteren, kunst, wetenschap en politiek (nieuwe reeks van het Tweemaandelijksch tijdschrift)* 13 (II, 4), 1-17. Talrijke herdrukken als aparte uitgave vanaf 1908 (zie de bijdrage van Marco Goud aan deze bundel).
 11. Anoniem (tussen 1907 en 1927). *Beatrijs*. Niet gepubliceerde en niet getraceerde toneelbewerking in het Middelnederlands, zie Guiette, 1927, pp. 360-362.
 12. Arthur Meulemans (1912). *Beatrijs*. Oratorium of cantate, tekst voorlopig niet teruggevonden.
 13. Jos Witlox (1912), Van Beatrijs. In J. Witlox, *Ave Maria, een Perelsnoer van overoude Legenden* (pp. 77-84). Amsterdam: R.K. Boekcentrale. Afzonderlijk uitgeven als Jos Witlox (1922), *Van zuster Beatrijs*. Antwerpen: L. Opdebeek (enkel die versie is door mij geconsulteerd).

14. R.J. Spitz (1916). *Beatrijs. Het Middelnederlandsche gedicht in proza naver-teld*. Apeldoorn: De Zonnebloem, Zonnebloem-boekjes 1. Herdrukt in 1918 (Apeldoorn) en 1922 (Blaricum).
15. Julius Gondry (1918). *Beatrijs naast den oorspronkelijken tekst in onze hui-dige spelling overgebracht en toegelicht*. Antwerpen: Mercurius, 1918 (2^e oplage).
16. Felix Rutten (1918), *Beatrijs, mysteriespel in vier taferelen*. Amsterdam, 1918.
17. J. Winkler Prins (1919). 't Is Beatrijs. In *De nieuwe gids* 34 (2), 267. Uit-gegeven onder het kopje 'Nagelaten verzen van J. Winkler Prins' en geda-teerd '1888'.
18. Firmin van Hecke (1920). *De legende van Beatrijs, dramatisch gedicht*. s.l., s.d., 13 pp. Tevens bewerkt in het Frans door Jules Delacre, *La légende de Béatrice, poème dramatique de Firmin van Hecke*. s.l., s.d., 14 pp.. Beide teksten vormden de opdracht (het libretto) bij de muziekwedstrijd Prijs van Rome in België in 1920 (Guiette 1927, pp. 375-377).
19. Pierre Kemp (1920). *Zuster Beatrijs*. Maastricht: Leiter-Nypels, 1920. Ge-wijzigde heruitgave Pierre Kemp (1935 & 1936), *Zuster Beatrijs*. In P. Kemp & H.J.L. Lamberts Hurrelbrinck, *Twee bloemen van Limburg's bodem* (pp. 5-80). Eindhoven: Het Poirterfonds. Zie verder de bijdrage van Elke Brems aan deze bundel.
20. Hendrik van Rooy (1920). *Beatrijs, zangspel in vijf bedrijven, negen tafe-reelen (naar de middeleeuwsche sproke bewerkt)*. Onuitgegeven (en niet door mij getraceerd), in 1920 ingediend voor een wedstrijd van de stad Ant-werpen, zie Guiette 1927, pp. 377-378.
21. Herman Teirlinck (1923). *Ik dien*. Een spel in drie bedrijven, ter verheer-lijking van Zuster Beatrijs. In *De stem*, 3, 705-753. Afzonderlijk uitgege-ven als Herman Teirlinck (1924). *Ik dien. Een spel in drie bedrijven ter verheerlijking van Zuster Beatrijs*. Antwerpen: L.J. Janssens en zonen (maar bestaat tevens met het impressum Arnhem: Van Loghum Slaterus & Vis-ser, 1924). Van de latere herdrukken noem ik enkel Herman Teirlinck (1938). *Ik dien. Met houtsneden van Frans Masereel*. Antwerpen: De Sik-kel.
22. Jack Spear (ps. Jan Bruylants jr., 1923-1924). *Zij dient*. Deze parodie op *De vertraagde film* en *Ik dien* van Teirlinck werd in 1923 of 1924 weken-lang opgevoerd, onder andere in De Hippodroom in Antwerpen. Of de tekst is overgeleverd heb ik niet kunnen achterhalen.
23. Felix Timmermans (1924). 't Nonneken Beatrijs. Voor Professor Anton Kippenberg in vereering geschreven. In *Navigare necesse est. Eine Festgabe*

- für Anton Kippenberg zum zweiundzwanzigen Mai MCMXXIV* (pp. 262-264). Leipzig: Spammerschen Buchdruckerei. Tevens opgenomen, met illustraties, in Felix Timmermans (1924), *Het keerseken in de lanteern* (ook latere herdrukken).
24. Jan Prins (ps. C.L. Schepp, 1924). De dichter der Beatrijs. In J. Prins, *Verschijningen* (openingsgedicht). Amsterdam: W. Versluys.
 25. Herman van Overbeke (1925), *Beatrijs. Dramatisch verhaal der middeleeuwsche legende volgens den tekst van het Haagsche handschrift naar oude wijs met aanpassing van oude wereldsche en kerkelijke liederen voor het tooneel bewerkt in vijf handelingen met vóór- en naspel*. Kortrijk: Jos. Vermaut, 1925.
 26. Fr. Drehmanns (1928), De sproke van Beatrijs. In *De Gouden Maria-legenden* (pp. 212-227). Maastricht: Gebr. Van Aelst.
 27. Lucie de Brauw (1933). *Beatrijs*. Utrecht: Vrijzinnig Christelijke Jeugd Centrale, Leekenspelen van de V.C.J.C. 28.
 28. Pieter Magerman (ca. 1940), *Beatrijs*. Niet gepubliceerde toneelbewerking, gesignaleerd in Roemans & Van Assche 1982, lxxi (ik heb niet kunnen achterhalen of de tekst bewaard is gebleven).
 29. Francine Onstein [1941]. *De sproke van Beatrijs*. Amsterdam: A.J.G. Strengholt. Tevens uitgegeven in Antwerpen, 1943.
 30. Jan Vuysters & Joh. Spoorenberg (1942), *Beatrijs. Romantische bewerking voor het toneel*. Niet gepubliceerd, voltooid begin december 1942, nadien opgevoerd door De Haghespelers o.l.v. Alex Hock; exemplaar door Orsolya Réthelyi gevonden in het Regionaal Archief Tilburg (toegangnr. 367, Inventaris van de collectie van J. Vuysters, te Tilburg, 1928-1966, nr. 8).
 31. Ad. Hooykaas (ca. 1942), *Beatrijs*. Niet gepubliceerde toneelbewerking in het Middelnederlands, mogelijk niet overgeleverd.
 32. J. Honders & Fr. Van Hoof (1954). *Beatrijs*. Luik: H. Dessain, Middelnederlandse klassieken in modern Nederlands proza 1.
 33. Frans Eykans (1954). *Het lied van Beatrijs*. Brussel: Willy Godenne.
 34. A. van Wilderode (1960). *De Beatrijslegende*. Niet gepubliceerde tekstbewerking voor tv (uitgezonden op 2 mei 1960), gesignaleerd in Roemans & Van Assche 1982, p. LXXIII; kennelijk gaat het om de tv-film m.m.v. André (Dries) Waterschoot; een voordracht door Dries Waterschoot is uitgebracht op single (nog niet kunnen traceren).
 35. Jozef M. Van den Eynde (1961). *Beatrijs. Toneelspel in vier bedrijven naar de middeleeuwse legende 'Beatrijs'*. Antwerpen, A.L.M.O, Centraal Kantoor.

36. André Vanstraelen (1968). *Beatrijs, in moderne Nederlandse verzen omgedicht*. Dilbeek: eigen beheer, 1968. Herziene versies in 1985 en 1999 (enkel die twee heb ik onder ogen gehad, de aangehaalde titel is die van 1985).
37. Gabriël Smit (1979). *Beatrijs. De vroegste tekst / nieuwe bewerking en nabeschaouwing*. Baarn: Amboboeken.
38. Karel Jonckheere (1980). *Beatrijs, hertaald*. Antwerpen/Amsterdam: Elsevier Manteau.
39. H. Adema (1982). *Beatrijs. Tekst en vertaling*. Leeuwarden, Taal & Tekken. Verscheidene keren herdrukt (6^e druk, 2002).
40. Willem Wilmink (vert., 1995) & Theo Meder (ed.), *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel*. Amsterdam: Prometheus / Bert Bakker. Bewerkte heruitgave in 2009 (door Jan Erik Grezel) in de reeks Klassieke Lijsters (Groningen: Wolters Noordhoff) in in 2010 in de reeks Literaire Klassieken / Bulkboek (Den Haag: Theo Knippenberg's).
41. Ed Franck (1997). *Beatrijs*. Averbode: Altiora Averbode, Valentijnreeks. Er bestaan ook latere uitgaven.
42. Agave Kruijssen (2005). *Vrije val*. Baarn: De Fontein. Gewijzigde herdruk Tielt: Lannoo, 2011.
43. M. Nagel (2005). *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel. Vertaald in het dialect van Bunschoten-Spakenburg en Eemdijk*. Bunschoten: De Heeren van Bunschoten (inclusief cd).
44. Anke Passenier (2007). *Beatrijs. Het middeleeuwse verhaal van de verliefde non*. Roosendaal: Boekenbent.
45. Ingrid Biesheuvel (2008). Beatrijs. In I. Biesheuvel, *Middeleeuwse verhalen uit de Lage Landen* (pp.141-158). Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep.
46. André G. Vanstraelen (2011), *Beatrijs, mijn moeder. Naar een middeleeuws verhaal*. Dilbeek: eigen beheer.

BIBLIOGRAFIE

- Barnouw, A. J. (1914), *Beatrijs. A Middle Dutch Legend, edited from the only existing manuscript in the Royal Library at The Hague, wit a grammatical introduction, notes and a glossary*. London etc.: Oxford University Press, Publications of the Philological Society 3.
- Cock, J. De (1911). Van een non die Beatrijs heette. In *Bloemenhoedjes* (p. 134-144). Brugge: A. van Mullem. Licht gewijzigd overgenomen in J. De Cock (1914), *Manneke uit de Mane. Volkskalender voor Vlaanderen* (pp. 78-87).

- Cock, A. De, & Is. Teirlinck (1911), *Brabantsch Sagenboek. Tweede deel: Legendes of Echt Christelijke Sagen*. Gent: A. Siffer.
- Duinhoven, A.M. (1989), *De geschiedenis van Beatrijs*. (2 dln.). Utrecht: HES.
- Guiette, R. (1927). *La légende de la sacristine. Etude de littérature comparée*. Paris: Champion.
- Honigh, C. (1879). Middel-Nederlandsche Maria-Legenden. In *De Gids* 43, 457-517.
- Janssens, J.D., e.a. (1986). *Beatrijs, geschreven in de 2^e helft van de 13^e eeuw door een onbekend dichter*. Zellik: Poketino.
- Marez, Hendrik de (1901), *Beatrijs*. Antwerpen: J.-E. Buschmann.
- Overbeke, H. van (red., 1938), *Beatrijs*. Brugge: Wiek Op.
- Peteghem, Sylvia van (1993-1994). *Alida Wynanda Sanders van Loo (1860-1939). De biografie van een vergeten schrijfster, journaliste en vertaalster. Met een geannoteerde editie van haar reisdagboek en met haar oorlogsdagboek in bijlage*. Diss. Universiteit Gent.
- Roemans, R., & H. van Assche (ed., 1982). *Beatrijs*. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, Klassieke Galerij 21 (11^e druk).
- Rutgers, W. (2011). Een antiekoloniale Beatrijs. *Antilliaans Dagblad*, 17 oktober 2011, 16-17.
- Smet, J. de (2012). Een onvermoede anglofilie. Het boekwerk van Charles Doudelet en zijn relatie met de uitgeverij J.-E. Buschmann in Antwerpen (1896-1901). In A. van Buul (red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900* (pp. 177-196). Hilversum: Verloren.
- Storm, R., & E. Geleijns (z.j.). Vertalingen en bewerkingen. In *Beatrijs* ['bladerboek' Koninklijke Bibliotheek Den Haag], online via <http://www.kb.nl/bladerboek/beatrijs/over.html>.
- Vooyo, C.G.N. de (1903). *Middelnederlandse Marialegendes*. (2 dln.). Leiden: E. J. Brill.
- Walch, J. (1929). Van een non die Beatrijs heette. In J. Walch, *Marialegendes* (pp. 92-102). Den Haag: R. J. Goddard.
- Watenphul, H. (1904). *Die Geschichte der Marialegende von Beatrix der Küsterin*. Neuwied: Heuser'sche (diss. Georg-Augusts-Universität Göttingen).

NOTEN

- ¹ Dat geldt met name voor een aantal Nederlandse bewerkingen vóór 1965. Zie voor verdere problematisering ook de inleiding tot deze bundel.
- ² Zie voor de databank van het NLPVF: <http://www.nlpvf.nl/vertalingendb/zoek1.php>.
- ³ Er bestaan overigens ook een Afrikaanstalige edities van de Middelnederlandse *Beatrijs* door A.C. Bouman (Pretoria: J.L. van Schaik, 1941, Van stamverwante bodem 6, herdrukt in 1964, 1968 en 1973) en door R. Schutte & G.J. De Klerk (Pretoria: HAUM-Literêr, 1991). Zie daarover de bijdrage van Renée Marais aan deze bundel.

MIN NO MEER NA DIJN GHELIKE

Over het circuleren van literatuur door middel van vertalingen, in het bijzonder die van de *Beatrijs*

Ton Naaijken

Universiteit Utrecht, Nederland

This article examines the circulation of literature by means of translations, translations of the poem *Beatrijs* in particular. The approach is text-oriented, while the wider cultural-historical context in which the poem functioned is also given attention. A broad definition of translation is used, so as to allow for a freer stance towards the source text. Finally, possible lines of research are explored by means of the sample text, *Beatrijs*, using four points of departure: translations may constitute crucial events in historical or cultural-historical processes; translations belong to the 'national' literary history, which, as a consequence, becomes more international; translators play an important role in the said processes and merit closer research; the translation of *Beatrijs* is regarded as a means to gain a greater understanding of and deeper insight into this text that is literally soaked in meaning. Translating *Beatrijs* throws a new interpretative light upon the text.

Over het circuleren van vertalingen

Een van de nieuwere begrippen uit de vertaalwetenschap betreft het fenomeen 'vertaalstroom', veelal gebezigd in het meervoud: 'vertaalstromen'. Het begrip wordt meestal gebruikt in cultuursociologisch gerichte studies waarin met cijfermateriaal wordt aangegeven hoe bepaalde grotere processen van export en import verlopen.^{1*} De spanning tussen de data en de betrokken teksten is vaak groot. Hoe omvangrijker het cijfermateriaal, hoe sterker er de suggestie van uitgaat dat de transfer van de tekst probleemloos verlopen is. Nu is dat in algemene zin wel-

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 38 e.v.

licht ook zo, maar alleen vanuit een vogelperspectief van waaruit de tekst nauwelijks waargenomen wordt. De benadering heeft wel het voordeel dat met de gestelde onderzoeksvragen globaler beleid of grootschalige cultuurhistorische veranderingen belicht worden. Maar de metafoor ‘vertaalstroom’ kan natuurlijk ook kleinschaliger worden gebruikt om aan te geven hoe een *specifiek* vertaalproces verlopen is: binnen één taalgebied bijvoorbeeld of nog specifiek als je de wordingsgeschiedenis van één bepaalde tekst door de jaren heen wilt schetsen, verspreid desgewenst over de verschillende taalgebieden. In dit artikel, toegepast op de disseminatie van de Middelnederlandse tekst de *Beatrijs*, wordt deze specifieke vertaalstroom niet beschreven; veeleer worden enkele condities geschetst die een rol kunnen spelen bij het beschrijven ervan. Ik gebruik de term ‘vertaling’ algemeen en bedoel hem als descriptieve benaming voor elke vorm die de brontekst aanneemt in een andere taal. De term ‘bewerking’ wordt niet gebruikt omdat hij mijns inziens een gradatie van vertaling inhoudt en normatief is: met ‘bewerking’ zeg je a priori iets over de mate waarin elementen uit de brontekst behouden zijn gebleven zonder dat je dat onderzocht hebt. Doel van dit artikel is aan te geven in welke mate vertalingen de uitkomst zijn van tijd- en plaatsgebonden processen en het gevolg van uiteenlopende vertaalopvattingen.

Ooit kwam een Göttingse groep vertaalhistorici in hun Sonderforschungsbe-
reich *Die literarische Übersetzung* met een begrip dat verwant is aan ‘vertaal-
stroom’, eveneens ontleend aan de natuur: zij hadden het over de zogenaamde
‘Kometenschweif’, de kometenstaart van vertalingen die uitbarst uit de centrale,
glanzende ster van het origineel.² De aanpak van deze onderzoeksgroep is in
mijn ogen in de term al een stuk individueler en kwalitatiever geweest dan cul-
tuursociologische benaderingen. Men wilde het ook graag hebben over de effec-
ten van *afzonderlijke* vertalingen. Het is dan wel moeilijker om het grotere ver-
band te zien en misschien impliceer je met het begrip ‘Kometenschweif’ ook
meteen de ongelijke status van origineel en vertaling. Alsof het origineel alles is
en een vertaling slechts een toevallige en willekeurige nasleep van de unieke
geboorte van het origineel. Vertaalwetenschappers zijn het erover eens dat ook
de brontekst niet heilig is en gerelativeerd moet worden vanuit het perspectief
dat de vertaling op de brontekst biedt. Daarmee komen tekstuele vragen in
beeld, vragen die bij de statistisch werkende vertaalsociologen ontbreken, maar
die het onderzoekers als die uit Göttingen mogelijk maken de effecten van één
enkele vertaling te bespreken ten opzichte van een reeks andere vertalingen – een
historische reeks dan wel een contemporaine reeks, lees: vertalingen van een-
zelfde tekst, min of meer gelijktijdig verschenen maar wel in verschillende taalge-
bieden en in verschillende talen.

‘Vertaalstroom’ blijft in mijn ogen een neutralere metafoor dan ‘Kometenschweif’ en het is heel goed mogelijk om er een afzonderlijke vertaling mee te situeren. Vertaalstroom is als term ook van belang omdat hij verwant is met termen als invloed en toestroom, import en export. Zo kan er meer nadruk gelegd worden op de raakvlakken van receptie en vertaling en kan het volwaardige *Nachleben* van een tekst, volgens Walter Benjamin eigenlijk de enige mogelijkheid van het origineel om te overleven, in kaart worden gebracht.³ Als niemand iets doet met een tekst verpietert hij; als niemand de *Beatrijs* ontdekt had, als niemand een editie ervan had gepubliceerd, als de editie niet was opgepikt door anderen, als er geen literatuurwetenschappers of vertalers waren geweest, was de tekst vergeten. De nadruk op het voortleven van een tekst in welke vorm dan ook is van belang, want daarmee worden vertalingen in één lijn gezet met andere manieren van doorgeven van een tekst. Ik noem er drie, die over het algemeen vanzelfsprekender zijn: het lezen van de tekst, het zorgvuldig bezorgen van de tekst en het interpreteren van de tekst. Bij deze vanzelfsprekende vormen van *Nachleben* horen in het geval van een anderstalige tekst – of dat nu geografisch of temporeel anderstalig is – ook vertalingen: als manieren om het betekenis- en vormpotentieel van een origineel te realiseren en te actualiseren. In een vertaling wordt de impuls die van de brontekst uitgaat, opgepikt, verwerkt en verrijkt, want weergegeven in een andere taal en dus automatisch uitgebreid met nieuw commentaar.

Het is mijns inziens geen toeval dat in de cultuurhistorische en contextuele *turn* die de literatuurwetenschap de laatste jaren heeft doorgemaakt, de basisvaardigheden van het omgaan met teksten niet erg centraal hebben gestaan. Lezen werd eerder onderzocht als het maatschappelijke gedrag van grote groepen mensen; gewoon interpreteren lijkt nog altijd uit den boze te zijn. De editiewetenschap krijgt niet de waardering die zij verdient; vertalen *an sich* was lange tijd op z’n hoogst een vorm van interpreteren en daardoor minder relevant. Vertaalwetenschap wordt nog altijd vaak verward met vertalen zelf, terwijl het toch om een fundamenteel andere bezigheid gaat. Dat laatste is hier relevant, want juist de vertaalwetenschap heeft de laatste jaren een sociologische wending genomen en zich aanzienlijk meer op context gericht en op het functioneren van vertalingen in een groter cultuurhistorisch geheel.

In dat licht zijn ook termen als ‘vertaalstroom’ opgedoken, die ervoor zorgen dat men de kaders van de stroom goed moet definiëren: de vraag waartoe iets stroomt – waartoe een tekst wordt waargenomen, gelezen en doorgegeven – is dan een even belangrijke afbakening als de vraag hoe iets stroomt en door welke mechanismen het vertaalproces op gang wordt gebracht (door wie, via wie of via welke instanties). In het geval van teksten met een grote nasleep, zoals de *Bea-*

trijts, is het mooi om te zien dat die processen geen jaren maar eeuwen bestrijken en een rol spelen in cultuurhistorische processen en literatuurhistorische stromingen. We raken hier steeds aan hetzelfde punt, namelijk de onderlinge verhouding tussen tekst en context, en dan met name waar de grenzen liggen. Voor mij is deze spanning tussen tekst en context het op te lossen probleem, zowel in het onderzoek naar vertalingen als bij het vertalen zelf: welke contextuele informatie is nodig om goed te kunnen inschatten wat een vertaling waard is of hoe een vertaling eruit moet zien. Classici zijn de onderzoekers bij uitstek die van oudsher alle aandacht geven aan vertalingen en edities, maar zij zijn niet de enigen die oog hebben voor de voortzetting van een tekst in andere temporele en/of geografische omstandigheden. De *Beatrijts* is hier een case in point.

De *Beatrijts* zoals we die kennen, is niet eens het begin, niet eens een origineel, maar afgeleid – waarmee de *Beatrijts*, met alle respect, alles weg heeft van een vertaling. ‘Min no meer na dijn ghelike’ noem ik oneerbiedig dit opstel naar vers 695 uit de tekst, omdat daarmee zowel de ongelijke verhouding tussen vertaling en origineel als de onduidelijke, want onduidelijk overgeleverde status van de brontekst tot uitdrukking komt. Dat lijkt mij een realistisch uitgangspunt, dat ook de kans biedt de variaties tussen de teksten – tussen originelen en interpretatie, tussen vertaling en origineel, tussen vertalingen onderling, tussen interpretatie en vertaling – op een niet-normatieve wijze te beschrijven. Bij mediëvistisch onderzoek komt daar iets bijzonder aantrekkelijks bij: het ontstaan van de handschriften en de manier waarop zij rouleren, het verhaal hoe een handschrift ergens terecht komt, meegenomen wordt door handelslieden of monniken, en hoe dat ene overgebleven handschrift vervolgens weer overgeschreven wordt en langs wondere wegen, wonderlijk getranscribeerd misschien, uiteindelijk belandt in de handen van iemand die ver weg woont of in andere tijden leeft.

Hoe middeleeuwse teksten tot stand kwamen, in welke taal, met welke taal- of vertaalopvatting, in welke setting, voor welk publiek, dat blijkt in de praktijk allesbehalve duidelijk. A.M. Duinhoven probeerde bijvoorbeeld ooit aan te tonen dat *Mariken van Nieuwmeghen* een soort *rewriting* van de *Beatrijts* is. Hoe omstreden diens positie ook is,⁴ hij beschreef in dat kader wel het productieproces in kwestie dat wellicht algemene geldigheid voor de middeleeuwen mag hebben:

De tekstgeschiedenis geeft ons ook inzicht in de wijze waarop in het algemeen bewerkers met hun voorbeeldteksten omgingen. Naast bewerkingen die nieuwe versies van eenzelfde werk opleverden, werden er ook ‘verhollen’ bewerkingen vervaardigd. Daarbij streefde men ernaar, uitgaande van een bestaande tekst, een nieuw werk te creëren. Op basis van de oude plot en met behoud van vele details werd, met betrekkelijk weinig moeite

en zonder gevaar voor mislukking, een tekst geschreven waarin het voorbeeld voor de lezer niet te herkennen was. (Duinhoven, 2001, pp. 50-79)

Dit argument kwam Duinhoven goed van pas bij het onderbouwen van zijn bijzondere stelling, maar het heeft toch ook een algemenere waarde. Aan het idee dat teksten circuleren, ligt het idee ten grondslag dat een tekst in feite mobiel is, dat hij weliswaar genoeg houvast geeft om te worden vastgesteld, maar al evenzeer pas loskomt omdat er iets mee gebeurt; omdat wordt ingezien dat hij voortkomt uit een eerder cultureel of literair proces – of uit een eerdere tekst – of gewoon omdat hij wordt gelezen, overgeschreven, geduid of vertaald. (Naaijken, 2006) Maar vertalingen kunnen zoals gezegd vele vormen aannemen.

Over de status van vertalingen

Naar een aloud maar nog altijd geldig onderscheid van Roman Jakobson bestaan er zogeheten interlinguale, intralinguale en intersemiotische vormen van vertaling.⁵ De eigenlijke vertaling is de interlinguale; in de beide andere vormen moet er een ruimer begrip van vertaling worden gehanteerd, in het laatste geval richting bewerking of adaptatie, met name in andere vormen van kunst. In het geval van een intralinguale vertaling – ook wel hertaling genoemd – blijft men binnen het taalgebied en is er dus veelal geen sprake van een geografische maar van een temporele overbrugging. *Beatrijs* circuleerde al vóór het moment dat de tekst die we nu hebben kort voor 1374 werd vastgelegd in het handschrift dat in de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag onder signatuur 76 E 5 wordt bewaard. De stof werd door Caesarius van Heisterbach begin dertiende eeuw opgetekend en was gebaseerd op mondelinge overlevering. Het verhaal deed dus al de ronde, tot iemand er in de veertiende eeuw de ons bekende vorm aan gaf – een vorm die *an sich* dan al een vertaling is, in ruimere zin, want het gaat al met al ook om een omzetting van het Latijn in het Nederlands. Ik wil niet beweren dat de *Beatrijs* een vertaling in engere zin is, maar de toevoegingen, weglatingen, specificaties in de tekst als geheel zijn uiteraard interessant onderzoeksmateriaal. Met de termen ‘toevoeging’, ‘weglating’ etc. worden niet voor niets allemaal standaard-vertaaloperaties aangeduid (Chesterman, 2010).

Het is met andere woorden veelzeggend hoezeer het literaire ontstaansproces op zich al vertaling is, een kenmerk dat wellicht meer voor de middeleeuwen lijkt te gelden, maar eens te meer van kracht blijft op elk moment dat de tekst wordt doorgegeven. Of Nobelprijswinnaar Maeterlinck in 1901 nu een toneelstuk maakt van de tekst (*Soeur Béatrice*) en of een tekenares als Rie Cramer zich in 1908 voorstelt hoe *Beatrijs* eruit ziet, steeds zet de stof de verbeelding aan het

werk en wel in de genoemde twee gevallen door een vertaling in een ander medium. Het zijn twee voorbeelden van intermediale vertaling die meer nadruk lijken te leggen op de wereldse kanten van het *Beatrijs*-verhaal. De kwestie van de eventuele toevoeging van tekstdelen in de *Beatrijs* (waar in mijn ogen, na de verzen 864 en 919 meer accenten op het christelijke geloof worden gelegd, maar dat is voer voor specialisten⁶) is mijns inziens ook te vatten in termen van vertaling. Het zijn duidelijk duidingen van het verhaal in religieuze dan wel katholieke zin, inclusief de reinigende werking van de onvolprezen biecht, die zelfs werkt als je je geprostitueerd hebt en je bloedeigen kinderen hebt achtergelaten in de handen van anderen. Dit betekent, bij alle subjectieve kleuring die ik nu aan de tekst geef, dat het bewegen van een tekst juist essentieel is: de auteur die iets stelt mag op zijn bewering worden afgerekend. ‘De onbeweeglijkheid van een gedrukte tekst is een optische illusie – gezichtsbedrog’ zei Larbaud al.⁷

Het bewegen van een tekst over taal- en tijdgrenzen heen impliceert dat er bij bestudering raakvlakken ontstaan tussen wetenschappelijke disciplines. Hebben we het over intermediaal vertalen en over de inzet van vormen als een toneelstuk, een tekening dan wel een film (eventueel ook nog eens intra- dan wel interlinguaal), dan zijn andere analysemethodes noodzakelijk. Bij interlinguale processen is het echter zaak bij de vertaalwetenschap te rade te gaan, iets dat ook aan te bevelen bij het analyseren van intralinguale vertalingen, al was het maar omdat de vertaalwetenschap methodes van tekstvergelijking biedt waarin gehamerd wordt op de beslissende rol van individuele vertaalopvattingen in het vertaalproces. Deze rol verklaart mede waarom er op een bepaald historisch moment en in min of meer dezelfde omstandigheden toch geheel en al andere vertalingen kunnen ontstaan.

Uit het bovenstaande mag geconcludeerd worden dat de *Beatrijs* ook op verschillende manieren circuleerde binnen het Nederlandse taalgebied. Juist bij de intralinguale vertalingen ervan is het duidelijker te zien waar zij een raakvlak hebben met a. de edities die er van de tekst gemaakt zijn, b. de interpretaties die eraan gewijd zijn, zowel de religieuze als de wetenschappelijke, en c. met de perceptie van de tekst. De receptie, zowel de passieve van lezers als de productieve, bijvoorbeeld door schrijvers als P.C. Boutens (1908), Herman Teirlinck (1924) of Willem Wilmink (1995), zegt in alle gevallen zowel iets over de oorspronkelijke tekst als over de tijd waarin de genoemde schrijvers zich bogen over de middeleeuwse non. Al bij een zorgvuldige editie, bijvoorbeeld de hier gebruikte van Meder, is het evident dat er gewerkt is met een visie op de tekst, nodig om hem te kunnen begrijpen en de verschillen te laten uitkomen met andere edities. Die visie is niet in elk woord zichtbaar, maar wel op momenten. Het zijn deze momenten die in mijn ogen exact dezelfde zijn als degene die een vertaler tegen-

komt: ook die leest vanuit een visie, terwijl hij vervolgens in de realisering van de nieuwe tekst alles doet om die visie ondergeschikt te maken aan de vorm waarin hij deze tekst giet. Het is mijns inziens onmogelijk die visie te verbergen, maar de proef op de som is de analyse door een derde, die ook weer niet kan zonder visie. Het blijft met andere woorden interessant om de vraag te stellen in hoeverre mensen die een tekst alleen maar vertalen, vrij kunnen zijn van perceptie, of in hoeverre de transcriberende middeleeuwse monniken volstonden met het handhaven van de tekst.

Tot slot, wat de status van de tekst betreft: ik wil de *Beatrijs* niet *per se* een vertaling noemen, overigens niet eens omdat in de Middeleeuwen soms geen onderscheid werd gemaakt tussen oorspronkelijke en overgenomen literatuur. De overgeleverde tekst van de *Beatrijs* staat in de codex tussen vertalingen in⁸ en naast andere teksten, ook die van Van Maerlant van wie we sinds Van Oostroms fraaie boek weten hoe hij zijn stoffen verwerkte of liever gezegd ‘ontbond’.⁹ De stof is vernomen, ‘van ene broeder Ghijsbrecht’ en vastgelegd door Caesarius, wiens exempelen ook weer een heel scala aan verwerkingen en voortzettingen hebben gekend.¹⁰ In het lemma ‘Beatrijs’ in het onvolprezen naslagwerk *Van Abélard tot Zoroaster: literaire en historische figuren vanaf de renaissance in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater* leggen Léon Stapper, Peter Altena en Michel Uyen sterk de nadruk op Caesarius als bron en als internationaal uitgangspunt van receptie en vertaling.¹¹ Bij hen gaat de Beatrijs-stof op allerlei wijzen en langs allerlei wegen de wereld in. Tegelijk worden grote lijnen getrokken: navolgingen in de veertiende en vijftiende eeuw, de breuk van de reformatie in noordelijk Europa, de bloei in Spanje bij Calderon en Lope de Vega, de aarzelende herintroductie in de zeventiende en achttiende eeuw, de opbloei in de negentiende, ook in Duits van Brentano en Keller, de nieuwe bloei aan het begin van de twintigste eeuw die voortkwam uit een neoromantische belangstelling voor de middeleeuwen. Grof gezien komt pas in de tweede helft van de twintigste eeuw de aandacht voor vertaling, de eigenlijke vorm, opzetten, met name in ons eigen taalgebied. Naast de lijnen van intermediale vertaling – in drama, iconografie, muziek en pornografie, met speciale en omstreden vermelding van *De verzoeking* van Hugo Claus (1980)¹² – is de lijn van de eigenlijke vertaling die die het meest in de belangstelling van neerlandici lijkt te staan: ik denk vooral omdat zoals gezegd de scheidslijn met editie, filologie en interpretatie hier het dunst is. Voor het circuleren van de *Beatrijs* is het van belang te weten wat er precies circuleert, de stof of de literair gevormde verbeelding van een veertiende-eeuwer die in staat bleek aan een eerder sec overgeleverd nonnenleven diepere lagen te geven. Wat nu opvalt aan de figuur Beatrijs is inderdaad de moderne

gelaagdheid van haar karakter, haar afwegingen tussen een werelds dan wel contemplatief, afgesloten leven.

Over vertalingen als momenten

De *Beatrijs* bood en biedt zeer veel mogelijkheden voor vertaling. De bevrijding van de tekst uit strak nationale boeien kent een aantal bijzonder interessante aspecten. Deze tekst functioneert in zijn *Nachleben* immers evident ook buiten ons eigen taalgebied, en los van de aandacht voor de mystieke, erotische, religieuze, cultuurhistorische lagen is er blijkbaar in den vreemde ook simpelweg aandacht voor de literaire kwaliteiten van de Middelnederlandse tekst uit omstreeks 1374. Het is de moeite waard na te denken over de vraag in welke mate vertalingen cruciale gebeurtenissen zijn in historische en cultuurhistorische processen en in welke mate zij deel uitmaken van ‘nationale’ literatuurgeschiedenissen. Vertalers spelen een cruciale rol in de genoemde processen en zijn met andere woorden de moeite waard om nader te bestuderen. In alle gevallen zal er aandacht uitgaan naar deze bijzondere tekst zelf, waardoor het vertalen ervan gezien wordt als een middel om de betekenis ervan te doorgronden en mogelijk-kerwijs ook te verdiepen

Vertalingen zijn momenten in cultuurhistorische processen, soms belangrijk, soms minder belangrijk,¹³ al is niet altijd goed te zien wat precies de impact is van een tekst, in publieke, artistieke dan wel religieuze of wetenschappelijke zin. Susan Bassnett wijst steeds op het belang van vertaling als een moment van ‘revelatie’, de ‘culminatie’ van een reis over de grenzen van het vertrouwde heen.¹⁴ Anderzijds zijn er vertalingen die het bestel in stand houden zonder er invloed op uit te oefenen. Gelukkig zijn er intussen ook heel wat andere theoretiserende bijdragen van literatuur- en vertaalwetenschappers die wijzen op het belang van vertaling voor de vorming en hervorming van literaturen.¹⁵ Voor mij is het een vergissing om buitenlands werk, met name vertalingen, uit te sluiten van ‘nationale’ literatuurgeschiedschrijving.¹⁶ Nu de *Beatrijs* in nog meer ‘buitenland’ aanwezig blijkt te zijn dan voorheen werd aangenomen, is het van belang nader de verhouding te bepalen tussen autochtone en allochtone literatuur – tussen ‘eigen’ en ‘vreemd’, zowel in literaire als in cultuurpolitieke of ook wel filosofische zin. De bedoeling van het introduceren van een Hongaarse, Roemeense of Italiaanse *Beatrijs* is immers niet om onze Nederlandse cultuur te behagen, om te doen wat cultuurpolitici belangrijk vinden om te exporteren. Het resultaat van het publiceren is uitbreiding van het bestand aan literatuur ter plekke, simpelweg, met de hoop op verandering en verrijking. Je hoopt dat *Beatrijs* iets nieuws toevoegt; door de tekst te vertalen ga je daar van uit.

Een analyse van een afzonderlijke *Beatrijs* in welke taal ook, of beter nog: het maken van een nieuwe vertaling ervan, het zijn gebeurtenissen die een intrigerende transfer onthullen. Toen de D.A. Stracke zich in 1930 met het circuleren van de *Beatrijs* bezighield, kwam hij tot een aantal van 56 middeleeuwse documenten die het verhaal doorvertelden, 5 ervan in het Nederlands, de rest in een andere taal.¹⁷ Bij hem staat de oorspronkelijke *Beatrijs* op een eenzaam voetstuk en kan er niet aan de tekst gemorrelt worden. Die is met andere woorden onvertaalbaar. Het idee dat men van *Beatrijs* af moet blijven omdat men toch moeilijk herscheppen kan ‘wat eens goed werd geschapen’, is inmiddels achterhaald. Nu is het eerder zaak de *Beatrijs* te beschouwen als een tekst die vertaald *moet* worden, waardoor er nieuw licht schijnt over een bijzondere tekst en zijn status als meesterwerk wordt bevestigd.

BIBLIOGRAFIE

- Andringa, E., S. Levie & M. Sanders (red., 2006). *Het buitenland bekeken: Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000)*, themanummer van: *Nederlandse Letterkunde* 11 (3).
- Bassnett, S. (2007). Influence and intertextuality: A reappraisal. *Forum for modern language studies*, 43 (2), 134-146.
- Beatrijs. Een Middeleeuws Maria-Mirakel* (1995). Vertaald door Willem Wilmink. Met een inleiding en een teksteditie door Theo Meder. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker.
- Benjamin, W. (2010). De opgave van de vertaler. In: Naaijken e.a. 2010, 65-73.
- Boutens, P.C. (1908). *Beatrijs*. Met een tekening van Rie Cramer. Bussum: Van Dishoeck.
- Chesterman, A. (2010). Vertaalstrategieën: Een classificatie. In: Naaijken e.a. 2010, 153-172.
- Duinhoven, A.M. (2001). Van ‘Beatrijs’ tot ‘Mariken van Nieumeghen’. *Queeste* 8 (1), 50-79.
- Frank, A.P. e.a. (Hrg.) (2003). *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch*. Berlin: Schmidt.
- Heilbron, J., W. de Nooy & W. Tichelaar (red.) (1995). *Waar in een klein land: Nederlandse cultuur in internationaal verband*. Amsterdam: Prometheus.
- Heilbron, J. & G. Sapiro (2007). Outline for a sociology of translation: Current issues and future prospects. In: M. Wolf & A. Fukari (eds.), *Constructing a sociology of translation* (pp. 93-107). Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.
- Heilbron, J. (2009). Towards a sociology of translation: Book translations as a cultural world system. In: M. Baker (ed.), *Critical readings in Translation Studies* (pp. 304-316). London/New York: Routledge.
- Jakobson, R. (2010). Enkele linguïstische aspecten van het vertalen. In: Naaijken e.a. 2010, 287-292.
- Janssens, J.D. (1988). *Dichter en publiek in creatief samenspel: Over interpretatie van Middelnederlandse ridderromans*. Leuven: Acco.

- Larbaud, V. (1946, 1997). *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris: Gallimard.
- Meder, Th. (1993). De Beatrijs wordt opgetekend: Een Mariamirakel over hoofsheid en devotie. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen e.a. (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* (pp. 67-73). Groningen: Nijhoff.
- Naaijkens, T. (2006). Tekstmobiliteit en cultuuroverdracht – vertalingen als lakmoesproef. In: M. de Clercq, T. Toremans & W. Verschueren (red.), *Textual mobility and cultural transmission / Tekstmobiliteit en culturele overdracht* (pp. 15-26). Leuven: Leuven University Press.
- Naaijkens, T. (ed., 2010a). *Event or incident: On the role of translation in the dynamics of cultural exchange / Événement ou incident: Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*. Bern etc.: Lang.
- Naaijkens, T. (2010b). Instroom, invloed, impact: Over de rol van vertalingen in culturele uitwisselingsprocessen. In: J. Fenoulhet & J. Renkema (red.), *Internationale neerlandistiek: een vak in beweging: Lage Landen Studies 1* (pp. 81-94). Gent: Academia Press.
- Naaijkens, T., e.a. (samenst. en red.) (2010). *Denken over vertalen: Tekstboek Vertaalwetenschap*. Nijmegen: Vantilt.
- Oostrom, F. van (1996). *Maerlants wereld*. Amsterdam: Prometheus.
- Salemans, B. & R. de Both (1991). Opmerkingen bij Duinhovens De geschiedenis van 'Beatrijs'. *Spektator* 20 (2), 197-201.
- Stapper, L., P. Altena & M. Uyen (1994). *Van Abélard tot Zoroaster: Literaire en historische figuren vanaf de renaissance in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*. Nijmegen: SUN.
- Stracke, D.A. (1930), *Beatrijs in de wereldletterkunde*. Brussel: Standaard-Boekhandel.
- Wolf, M. & A. Fukari (eds.) (2007). *Constructing a sociology of translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.

NOTEN

- ¹ In het domein van de vertaalwetenschap is Johan Heilbron een prominente vertegenwoordiger van deze benadering. Vgl. Heilbron, 1995, 2007 en 2009.
- ² Vgl. bijvoorbeeld Frank, 1993.
- ³ Vgl. Benjamin, 2010.
- ⁴ Vgl. bijvoorbeeld Janssens, 1988.
- ⁵ Vgl. Jakobson, 2010, p. 288. Ik zou overigens willen voorstellen de term 'intersemiotische vertaling' te vervangen door 'intermediale vertaling'.
- ⁶ Vgl. ook Salemans & De Both, 1991.
- ⁷ 'L'immobilité du texte imprimé est une illusion d'optique' (Larbaud, 1946, 1997, p. 78).
- ⁸ Vgl. Meder, 1993, p. 67.
- ⁹ Van Oostrom, 1996, p. 420f.
- ¹⁰ Meder, 1993, p. 69.
- ¹¹ Stapper e.a., 1994, pp. 21-25.

- ¹² Paul Claes legt terecht eerder de verbinding met Suster Bertken.
¹³ Vgl. Naaijkens, 2010a.
¹⁴ Vgl. Bassnett, 2007, p. 141.
¹⁵ Vgl. ook Naaijkens, 2010b.
¹⁶ Vgl. Andringa e.a., 2006.
¹⁷ Het merendeel (25) in het Latijn. Stracke, 1930, p. 22f.

DICHTEND VERTALEN, VERTALEND DICHTEN

De Hongaarse vertaling van de *Beatrijs*

Anikó Daróczi

Károli Gáspár Universiteit Boedapest, Hongarije

The article is an analysis of two fairly short passages from the Hungarian translation of *Beatrijs* by the poet Zsuzsa Rakovszky. After a short overview – from Dante to Paul Claes – of opinions about the (im)possibility of translating poetry at all, I examine the lines chosen, comparing the original with the translation word by word. In spite of the fact that short units here and there show almost shocking differences between the two languages, the impression is given that the translation is actually completely true to the original. Why is that so? I try to find out the way we see identical images painted by different words, either because only certain details of an image are necessary to create a whole one, or because it is possible to look behind the words and hear the underlying message which has been expressed by other words or even by other images. Finally, I state my doubts whether translation theory is of any help for a translator of poetry at all.

De lose coman

Si slacht den losen coman
Die vingherline van formine
Vercoept voer guldine.

Het citaat komt uit de *Beatrijs* (vv. 304-306). Beatrijs en de jongeling hebben het klooster net verlaten, het begint ‘te lichtene int oest’, Beatrijs staat aan de grens tussen haar verleden en haar toekomst: ze kijkt terug en ze kijkt vooruit, terwijl ze in het nu een gebed tot God uitspreekt: ‘God, alder werelt troest, / Nu moeti ons bewaren’, zucht zij. Maar ze richt haar woorden eigenlijk tot de jongeling en tot zichzelf: ‘Ic sie den dach verclaeren’. Hierop volgt de korte samenvatting van hetgeen er was en zal zijn (vv. 297-300):

Waric met u niet comen uut,
Ic soude prime hebben gheloot,
Als ic wilen was ghewone
Inden cloester van religione.

Nu volgt het voorgevoel van haar droevige lot, weer in de vorm van een zucht (v. 301):

Ic ducht mi die vaert sal rouwen:

en de verwoording van de oorzaak van dit toekomstige 'rouwen' (vv. 302-303):

Die werelt hout so cleine trouwe,
Al hebbic mi ghekeert daer an.

En dan het citaat waar ik mee begon, over de ontrouwe wereld (vv. 304-306):

Si slacht den losen coman
Die vingherline van formine
Vercoept voer guldine.

Deze regels krijgen in het algemeen relatief weinig aandacht. Het tafereel is zeer belangrijk in het verhaal, maar vormt slechts een overgang tussen enerzijds de uitbundig geanalyseerde grote uit- en aankledingsscène voor het Maria-beeld en in de kloostertuin, en anderzijds de vehemente uitbarsting van Beatrijs als reactie op de voorspelbare woorden van de jongeling in de zonnige ochtend, midden in die prachtige *locus amoenus* – eveneens stof voor analyse –, wanneer hij Beatrijs uitnodigt om bloemen te gaan lezen. Er blijft dus tamelijk weinig aandacht over voor het rijke betekenis- en associatieveld van de dageraad, de klaarheid die de jongeling ziet, en de klaarheid die Beatrijs ziet – of beter gezegd wat hij in die klaarheid ziet, en wat zij in die klaarheid ziet.

De reden waarom ik voor aan analyse van deze scène heb gekozen, was een citaat uit de *Perzische brieven* van Montesquieu, dat ik in de bundel *De mooie ontrouwen* (*A szép hűtlenek*, 1969) door György Rába tegenkwam, een boek over Hongaarse poëzievertaling in de eerste helft van de twintigste eeuw. Er worden vertalingen van drie Hongaarse dichters besproken, die aan het meest prestigieuze literair tijdschrift van die tijd, *Nyugat*, waren verbonden: Dezső Kosztolányi, Mihály Babits en Árpád Tóth. Rába spreekt vooral over de vrijheid die deze dichters nemen bij het vertalen van poëzie – de 'mooie ontrouwen' zijn de vertaalde gedichten. Het citaat van Montesquieu luidt:

Vertalingen zijn als koperen munten: ze hebben evenveel waarde als gouden munten, en ze worden veel meer gebruikt, maar zijn altijd slecht van kwaliteit. U zegt dat u de grote doden tot leven wilt brengen, en ik moet zeggen: u geeft hun wel een lichaam, maar u geeft hun geen leven. Ze missen de ziel die hen levend zou kunnen maken.^{1*}

De verleidelijke en tevens misleidende parallel die ik wil trekken is als volgt: de koperen munten uit het citaat van Montesquieu zijn de ‘formine’ die men als goud verkoopt, of de ‘mooie ontrouwen’ in de wereld die ‘cleyne trouwe hevet’, terwijl de brontekst, dus de gouden munten, aan de ‘vingherline van guldine’ gelijkwaardig zou zijn. Of anders geformuleerd, een beetje goochelend, waarbij ik Montesquieu, de zucht van Beatrijs en de ‘mooie ontrouwen’ met een kunstgreep bij elkaar neem: in de wereld van poëzievertalers, een wereld die ‘cleyne trouwe heuet’, en waar van dichten toch wel ‘cleine bate’ komt, wil men de vertaling verkopen alsof die net zo veel waarde zou hebben als de originele tekst. Men beschouwt vals metaal – ‘formine’ – als goud. Fout? En associërend kan ik me afvragen of Montesquieu in dit geval zou zeggen dat de Hongaarse vertaling van de *Beatrijs* alleen een lichaam heeft maar geen ziel.

Scepsis en inspiratie, begripsproces en stijloefening

De vraag of het vertalen van poëzie mogelijk is, werd in de loop der eeuwen vaak gesteld en ook vaak beantwoord. Zonder te streven naar een systematische bespreking van dit probleem, noem ik hier enkele voorbeelden. De mening van Montesquieu hebben we al geciteerd. Reeds Dante was er zich van bewust dat vertaalwerk geen bevredigend resultaat kon opleveren: ‘Iedereen moet weten dat een poëtisch werk niet in een andere taal omgezet kan worden zonder dat daar alle zoetheid en harmonie van verbrokkeld wordt.’² Een van de hoofdstukken van Du Bellays werk *Défence et illustration de la langue française* (1549) luidt ‘Over valse vertalers en waarom we géén gedichten zouden mogen vertalen’. Deze sceptische houding is tot in de twintigste eeuw blijven bestaan. De uitspraak van Robert Frost – ‘poetry is what gets lost in translation’ – is algemeen bekend. Volgens Gottfried Benn kan het gedicht als het onvertaalbare worden gedefinieerd, en daar sluit ook de mening van Roman Jakobson bij aan: ‘Poetry is by definition untranslatable’³ De Hongaarse publicist, schrijver en dichter Ignotus (pseudoniem van Hugó Veigelsberg, 1869-1949), een van de oprichters

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 56

en meer dan twintig jaar hoofdredacteur van het tijdschrift *Nyugat*, waar de drie bovengenoemde Hongaarse dichters en vertalers toe behoorden, noemt het vertalen van poëzie ‘een logische onmogelijkheid’:

Als het woord [...] alleen een muzikale betekenis zou hebben, was een vertaling nog voorstelbaar, maar omdat woorden ook nog een inhoudelijke betekenis hebben, wordt vertalen onmogelijk; betekenisdragende woorden in een andere taal, een taal die anders ademhaalt, een andere muzikaliteit bezit, andere harmonieën bevat, kunnen niet hetzelfde tot uiting brengen, om van sfeer en andere imponderabilia maar te zwijgen. (Ignotus, 1927, p. 673)

Ondanks deze algemene scepsis bestaat er ook al eeuwenlang behoefte aan het vertalen van poëzie en aan vertaalde poëzie.⁴ Het zich bewust zijn van de onmogelijkheid van deze onderneming én tegelijkertijd de behoefte voelen om toch te vertalen hebben mijns inziens in grote lijnen drie soorten reacties als resultaat. De eerste reactie is het weigeren om te vertalen (of een slechte vertaling maken en daar gefrustreerd over te zijn). De tweede is de keuze van de filoloog om ‘niet alles’ te vertalen. De derde is die van de kunstenaar die, zoals de ‘mooie ontrouwen’ op zijn/haar manier als het ware voor een soort ‘anders, of meer dan alles’ kiest.

Aan het begin van de achttiende eeuw vond Anne Dacier (1654-1720) bijvoorbeeld het vertalen van de *Ilias* een hopeloze onderneming. Hoe dichters een oorspronkelijk werk bij het verhevene staat, des te meer verliest het in de vertaling,⁵ schrijft Madame Dacier in de inleiding tot haar *Ilias*, en ze neemt zich voor geen inspanningen te doen om alles te vertalen, maar zich aan te passen aan de doeltaal en het doelpubliek – zoals bijvoorbeeld Wieke Schulting-Dolk in 2008 met haar *Tristan*-vertaling waarbij ze twintigduizend verzen in goedlopend proza vertaalt, voor een breed lezerspubliek. Een dergelijke uitgangspunt stelt ook Bertolt Brecht voor wanneer hij zegt dat gedichten bij de vertaling in een andere taal het sterkst beschadigd worden doordat men ‘te veel’ probeert te vertalen:

Misschien moet men genoegen nemen met een vertaling van de gedachten en de houding van de dichter. Wat in het ritme van het origineel een element van de houding van de schrijver is, zou men moeten proberen te vertalen, maar meer ook niet.⁶

De Hongaarse linguïst en dichter Ádám Nádasy, die de laatste jaren ook door zijn Shakespeare-vertalingen bekend is geworden, doet precies dit in zijn nog niet verschenen vertaling van Dantes *Divina Commedia*. Nádasy kiest voor een

poëtische vertaling zonder rijm, omdat hij het ‘wat’ belangrijker vindt dan het ‘hoe’, dus de inhoud belangrijker dan de vorm.

De algemeen bekende Hongaarse vertaling van de *Commedia* is echter van Mihály Babits, die de derde reactie juist in verband met zijn Dante-vertaling uitspreekt: ‘Niets kan de kunstenaar meer boeien dan het onmogelijke’. Babits, Kosztolányi en Tóth hebben alle drie een eigen benaderingswijze en een eigen stem. Ze zijn geïnteresseerd in nieuwe poëtische experimenten, ze vertalen voor het Hongaarse publiek nog onbekende moderne dichters, verwoordingen van in Hongarije nog ongewone gevoelens: Browning, Rossetti, Swinburne, Poe, de Franse symbolisten, maar ook Villon en Dante. Zoals uit de inleiding tot zijn bundel *Modern költők (Moderne dichters, 1914)* blijkt, wenst Kosztolányi door het vertalen van gedichten een nieuwe dichtelijke taal aan te leren om daardoor de Hongaarse dichtkunst te kunnen verrijken:

We hebben onze taal gepolijst met poëzie uit andere talen, om voor het uitdrukken van onze eigen ingewikkelde gevoelens een rijke en lichte, inhoudsvolle en edele taal aan te leren. Onze grote dichters hebben ons een heldenidioom nagelaten, waarin we onze eigen gedachten niet altijd konden uitdrukken. We moesten daarom de taal soepel maken, en tegelijkertijd verharderen als staal. [...] Toen de moderne lyriek nog een vreemdeling was in Hongarije, hebben wij gedichten van hoge kwaliteit op een rij gezet om ons de weg te wijzen. (Kosztolányi, 1914, p. II).

Mihály Babits heeft een wat individualistischer houding. Vertalen is voor hem onder andere een manier om op een intens niveau met de dichter kennis te maken. In zijn essay over het vertalen van Dante schrijft hij:

Het opdoen van kennis is altijd actief: wanneer het kind de taal van de volwassene nabootst, bootst hij zijn mondbeweging na. Als de toeschouwers het theater verlaten, blijven ze de gehoorde melodieën neuriën. De schilder verstaat een schilderij pas volledig als hij een poging doet het te kopiëren. Als ik een mooie tekening zie, proberen mijn vingers automatisch te bewegen om de lijnen te volgen. Ik kan een dichter slechts volledig assimileren/begrijpen als ik hem probeer te vertalen.⁷

Hij wil echter niet alleen vertalen, maar net als Kosztolányi zijn eigen stijl polijsten, nieuwe klanken leren, zijn eigen dichtelijke persoonlijkheid verrijken door zijn creativiteit van voedingsstof te voorzien. In zijn bundel vertaalde gedichten *Pávatollak (Pauwenveren)* zegt hij:

Deze gedichten heb ik voor mezelf gemaakt. Ik heb er veel van geleerd. Ik wilde horen hoe deze of gene stem in het Hongaars klonk. Hoe zou zo'n gedicht er in het Hongaars uitzien? Niet het Engelse of het Franse gedicht was belangrijk, maar het Hongaarse. Mijn eigen gedicht en niet dat van de 'vreemde dichter'. Vaak heb ik veranderingen aangebracht in de tekst, alleen omdat ik in het Hongaars iets anders mooi vond. (Babits, 1920, p. 5)

Een zeer creatief gebruik van deze 'strategie' zien we bij Hugo Claus als vertaler, over wie Paul Claes schrijft dat respect voor het oude hem vreemd is, en dat hij er niet voor terugschrikt de betekenis van een tekst radicaal te veranderen als dat in zijn kraam past.⁸ Hij gaat ook vrij en eigenzinnig om met de gedichten van Men Chiao, Friedrich Hölderlin, Charles Baudelaire, Pablo Neruda en Jorge Luis Borges, waarbij zijn vertalingen vaak 'heuse oefeningen in stijl, idioom, taalbeheersing'⁹ worden. Het gebruik van het vertaalwerk als oefening in stijl is natuurlijk niet nieuw – een algemeen bekend Nederlands voorbeeld is de praktijk van de *translatio*, *imitatio* en *aemulatio*, bij Hooft en Vondel bijvoorbeeld. Stijlstudies zijn voor Babits zijn vertalingen van middeleeuwse hymnen, bij elkaar gebracht in zijn bundel *Amor Sanctus* in de jaren '30, toen de middeleeuwen in Hongarije werden herontdekt. Hij voelt zich meegesleurd door de stroom van een grootse poëzie, volgens hem het begin van de moderne Europese dichtkunst.¹⁰ Hij trekt een parallel tussen de middeleeuwse hymnen en de droombeelden van Baudelaire en Poe, terwijl hij in de hymnen een enorme verfijning van uitdrukking ziet, gecombineerd met een primitieve naïviteit, gegoten in prachtige muzikaliteit en beelden. Maar deze middeleeuwse hymnen worden volledig geïntegreerd in zijn eigen dichtkunst, hij scheidt woorden, hij laat de traditionele religieuze woordenschat achter zich, en creëert een typische Fin-de-sièclesfeer (vgl. Rába, 1969, p. 212). Bij zijn vertalingen van Shelley en Blake past hij het origineel weer op een andere manier aan: soms gaat de vorm van de brontekst over in Hongaarse liedvormen, hij verwoordt de betekenis dus in een vorm die voor Hongaarse oren vertrouwd is.

'Vingherline van formine' voor 'guldine' verkopen?

Waar kunnen we nu, in het licht van dit overzicht, de Hongaarse *Beatrijs*-vertaling plaatsen in het grote woud van poëzievertalingen?¹¹ Als we Zsuzsa Rakovszky's vertaling van de *Beatrijs* in het licht zien van de mooie ontouwen van de drie *Nyugat*-dichters, kunnen we allereerst zeggen dat het hier om een lossere vorm gaat. We hebben niet met lyriek te maken, zodat men door de beperkingen van de vorm wellicht vaker genooddaakt is om een beroep te doen

op de eigen dichterlijke creativiteit. De *Beatrijs* is een met veel dichterlijk talent geschreven berijmde vertelling, waarvan kortere delen als een soort ‘lyrische eenheid’ kunnen worden bekeken.

In zijn artikel ‘Waarheen met het vertaalde gedicht?’ vraagt Andreas Kelletat zich af bij welke discipline poëzievertaling behoort: nationale filologie, vreemdetalenstudie, vergelijkende literatuurwetenschap of vertaalwetenschap (Kelletat, 2011, p. 33). Zelf betwijfel ik of deze vraag überhaupt gesteld kan worden zonder concrete voorbeelden te noemen. Mijn indruk is, na ongeveer een jaar aan de tekst te hebben gewerkt – eerst samen met collega Orsolya Réthelyi en Hongaarse studenten Neerlandistiek, vervolgens alleen, en ten slotte met de dichteres Zsuzsa Rakovszky – dat we alle terreinen bewandeld hebben die Kelletat noemt. Of de tekst zijn plaats zal krijgen binnen de nationale filologie als werk van een bekende dichteres moet nog worden afgewacht. Maar vanwege de aard van het project waarbinnen de vertaling tot stand kwam, was het vertaalproces uniek. Het had een fase waarin het eigenlijk tot de vreemdetalenstudie behoorde, de studenten leerden onder onze leiding namelijk op een ouderwetse manier, al vertalend, met behulp van woordenboeken, een geannoteerde uitgave van de brontekst (die van Lulofs) én een moderne vertaling (die van Willem Wilmink), Middelnederlands lezen. Deze fase kon nog geen eigenlijk vertalen worden genoemd, alleen een grondige kennismaking met de brontekst. De tweede fase, wanneer de studenten een eigen prozavertaling moesten maken, was al wel een poging tot literair vertalen. De vertaling moest namelijk een in literair opzicht genietbare prozatekst worden, die de inhoud van de brontekst trouw volgde en waarvan de stijl vertaalwetenschappelijk verantwoord was. Het vertalen was ook een ideale manier om de brontekst zo grondig mogelijk te leren kennen, waardoor eventueel problemen op het gebied van vergelijkende literatuurwetenschap met meer inzicht zouden kunnen worden besproken.

Tegelijkertijd is er echter een andere fase en een ander soort werk ontstaan, namelijk het werk dat door Zsuzsa Rakovszky werd verricht naar aanleiding van de letterlijke vertaling gebaseerd op ons werk met de studenten, gedetailleerde aantekeningen en enkele door mijzelf gemaakte stukken versvertaling. Ze heeft, om de *Beatrijs* ook zelf te kunnen lezen, Nederlands geleerd, ze wilde zich niet alleen op de letterlijke vertaling verlaten. Ook heeft ze opnames gekregen van de Middelnederlandse tekst en ik heb haar zelf veel voorgelezen. Zsuzsa Rakovszky is een van de belangrijkste Hongaarse dichters van vandaag, en tevens literair vertaler, iemand die de Hongaarse poëzie en de Hongaarse vertaaltraditie grondig kent.

Laat ons nogmaals naar de Hongaarse vertaling van de scène kijken die ik aan het begin van dit artikel al twee keer geciteerd heb, met de bedoeling dat deze goed in het geheugen van de lezer zal blijven hangen. Nu volgen de regels mét de

Hongaarse vertaling van Zsuzsa Rakovszky (waarbij ik in de citaten de relatie tussen origineel en vertaling visueel duidelijk probeer te maken):

Si slacht den losen coman

Die vingherline van formine

Vercoept voer guldine.

Olyan, mint a hamis kufár,

Ki rezet aranyként kínál.

Als we hier goed naar kijken, moeten we constateren dat er iets niet klopt, want de Hongaarse vertaling bestaat uit twee in plaats van drie regels. Goed, dit is slechts de vorm. En de inhoud? Letterlijk vertaald: ‘Ze is als de valse koopman / die koper aanbiedt alsof het goud is.’ Er is in het Hongaars geen sprake van ringen (van de vorm dus), alleen van het materiaal. Ik laat nu de interpretatie en de zoektocht van Van Duinhoven over *formine* terzijde en neem genoegen met ‘vals metaal’ – goed, dan maar koper. Van het aantal lettergrepen – de onregelmatige 7/9/6 lettergrepen of 3/2/3 heffingen – maakt de vertaalster twee regelmatige regels van 8 lettergrepen. Schittert het als goud, maar is het eigenlijk koper? Is het *formine* terwijl men *gouden vingherline* verwacht?

Laten we er even enkele regels bij nemen (vv. 302-303):

Die werelt hout soe **cleine trouwe**,

Al hebbic mi ghekeerd daer an.

Magába nyel most a világ,

mely **csupa álság, árulás.**

De rijmen zijn verschoven; de letterlijke vertaling van de vertaling is als volgt: ‘De wereld gaat me nu verslinden / die vol valse schijn en bedrog is.’ Ten eerste werden de regels verwisseld: in het Hongaars wordt er over de ‘cleine trouwe’ in de tweede regel gesproken, bovendien met andere woorden, en Beatrijs keert niet ‘an’ de wereld maar ze wordt verslonden door de wereld. Is dit vertalen of (na)vertellen? Hebben we met een mooie ontrouwe te maken?

We gaan nu nog een regel terug (v. 301):

Ic ducht mi die vaert sal rouwen.

Miért is szöktem el veled?

Oftewel: ‘Waarom ben ik met jou gevluht?’ Dus: geen mededeling van hetgeen ze vermoedt, maar een retorische vraag. Natuurlijk is de betekenis ongeveer dezelfde: ik had niet met je moeten vluchten – met andere woorden: ik denk dat ik spijt zal hebben van deze reis. De vertaling is dus nauwkeurig, en bovendien telt de regel in beide talen acht lettergrepen.

Maar deze zes, respectievelijk zeven regels die elk afzonderlijk eigenlijk niet ‘kloppen’, komen aan het einde van een deel (vv. 288-300), dat het origineel veel

getrouwer volgt (de woorden die er in de brontekst niet zijn, worden onderstreept):

Haestelike ghinc hi tsinen paerde.	Aztán a lovához sietve	
Hi settese voer hem int ghereide.	a lányt fölkapta a nyeregbe,	
Dus voren si henen beide	s vágtattak, hogy még pirkadat)
Soe verre dat began te daghen,	előtt jó messze jussanak,)
Dat si hem nyemen volghen en saghen.	mielőtt nyomukba erednek.)
Doen begant te lichtene int oest.	S amikor pirkadni kezdett,)
Si seide: 'God, alder werelt troest ,	a lány így szólt: 'Isten, világ)
<i>Nu moeti ons bewaren.</i>	vigasza , te vigyázz reánk!)
Ic sie den dach verclaren.	Látom, most kel a nap. Ha nem)
Waric met u niet comen uut,	szököm el veled, <u>kedvesem</u> ,)
Ic soude prime hebben ghel uut,	épp most mennék a hajnali)
Als ic wilen was ghewone	zsolozsmához <u>fölkelteni</u>)
Inden cloester van religione.	mint mindig, a nővéreket.)

Toen haastte hij zich naar zijn paard,
 hij zette het meisje voor zich in het zadel,
 en ze reden snel voort, om nog vóór
 de dageraad ver genoeg te geraken,)
 voordat men hen zou achtervolgen.
 En toen het begon te dagen,
 zei het meisje: 'God, der wereld)
 troost, gij moet ons beschermen!)
 Ik zie de zon opkomen. Als ik niet)
 met je was gevluht, mijn lief,)
 dan zou ik nu net voor)
 de prime de zusters gaan wekken)
 zoals ik dat altijd heb gedaan.'

De rijmen blijven nog steeds verschoven – we zullen straks zien waarom – en er zijn in het Hongaars vier enjambementen (aangeduid in de vertaling) die in de brontekst niet voorkomen. De inhoudelijke verschillen zijn in de eerste vijf regels onbelangrijk. In het tweede deel, vanaf het moment dat Beatrijs begint te spreken, komen er een paar verschillen voor. 'Ic sie den dach verclaren' wordt in het Hongaars: 'Ik zie dat de zon opgaat.' Het 'u' uit 'Waric met u niet comen uut' wordt verzacht, met meer gevoel geformuleerd: 'Als ik niet met je was gevluht, mijn lief' – maar dit zijn natuurlijke aanpassingen om de vorm te kunnen behouden. In de laatste drie regels gebeurt er echter iets anders:

dan zou ik nu net voor
 de prime *de zusters gaan wekken*
 zoals ik dat altijd heb gedaan.

Er is in het Hongaars geen sprake van het luiden van de klokken en ook niet van het klooster. Maar wel van zusters die gewekt hadden moeten worden. Als we enkel deze regels voor ogen hebben, zouden we de Hongaarse tekst eigenlijk nauwelijks een vertaling van het Middelnederlands kunnen noemen, hoewel de dichteres een zeer nauwkeurige, van gedetailleerde opmerkingen voorziene letterlijke vertaling heeft ontvangen. Waarom is het ons tijdens het werkproces niet opgevallen dat de vertaling niet ‘nauwkeurig’ is? Omdat we vanaf het begin van het verhaal wisten, wat de taak van de kosteres was (vv. 29-36):

Costersse was si daer,	a templom sekrestyése lett,
Dat seggic u al over waer.	s ha mondom, nem tétlenkedett,
<i>Sine was lat no traghe</i>	<i>éjjel és nappal dolgozott,</i>
No bi nachte, no bi daghe.	<u>ha kellett, ő harangozott,</u>
Si was snel te haren werke:	a gyertyákat ő gyújtogatta,
Si plach te ludene in die kerke,	a kegytárgyakat tisztogatta,
Si ghereide tlicht ende ornament	Elsőként ő kelt reggelente,
Ende dede op staen alt covent.	s a társait ő ébresztette.

Ze werd kosteres in de kerk,
 en ik zeg u, *ze was niet lui,*
 dag en nacht *werkte ze,*
als het moest, luidde ze de klokken,
 ze deed de kaarsen aan,
 ze maakte het ornament schoon,
's ochtends stond ze als eerste op,
 en ze wekte haar medezusters.

Het hier gevormde beeld wordt nog een paar keer met variaties en ingekort herhaald. We zien haar de metten luiden in vv. 193-194:

Vore middernacht lude si mettine.	Égő szerelemmel szívében
Die minne dede haer grote pine.	zsolozsmához harangoz éppen.

Met brandende liefde in haar hart
 was ze net de metten aan het luiden.

Het publiek heeft nonnen, klooster, het ijverig werken, het luiden van de klokken in het hoofd bijeen, en nu het beeld voor de derde keer voorkomt, is het voldoende om er één element van op te roepen om het geheel te zien – in de regels die we vergeleken hebben, is het vanzelfsprekend dat de woorden ‘ic soude prime hebben gheluu’ het wekken van de nonnen impliceert – hetgeen letterlijk

in het Hongaars verschijnt: ‘a hajnali zsolozsmához felkelteni a nővéreket’ – de nonnen voor de prime wekken. Een *pars pro toto*-spel.

De vierde en laatste keer verschijnt het beeld weer compleet: Beatrijs keert terug, ze luidt de klokken, de nonnen horen het geluid, en ze lopen naar beneden om deel te nemen aan de metten (vv. 845-853). De vertaling volgt de inhoud van de brontekst nauwkeurig.

Binnen dien was die nacht ghegaen,	... Telt-múlt azonban
Dat dorloy begonste te slaen,	az éj, az óra a toronyban
Daer men middernacht bi kinde.	Elütötte az éjfelet.
Si nam cloc zeel biden inde	Gyorsan a harangkötelet
Ende luude metten so wel te tiden,	megfogta, s éjféli imára
Dat sijt hoerden in allen ziden.	kongatott. A harang szavára
Die boven opten dormter laghen,	fölserken mind, ki szendereg,
Die quam alle sonder traghén	s már jött az apácasereg
Vanden dormter ghemene.	a hálótermekből sietve.

... Maar de tijd
 verstreek, en het uurwerk in de toren
 sloeg voor middernacht.
 Snel greep ze de klokkentouw
 aan, en ze luidde
 de metten. Op het geluid van de klok
 werd iedereen wakker die sluimerde,
 en de nonnen haastten zich
 uit de slaapvertrekken.

Na deze omweg keren we terug naar de eerste regels van het deel dat we begonnen te bespreken (vv. 284-287):

Doen cussese die jonghelinc	Az ifjú megcsókolta nyomban
Vriendelike aen haren mont.	gyöngéden szép menyasszonyát,
<i>Hem dochte, daer si voer hem stont,</i>	s ahogy a lány előtte állt,
<i>Dat die dach verclaerde.</i>	<i>úgy tűnt neki, <u>hogy látja ott</u></i>
	<i>ragyogni a kelő Napot.</i>

De jongeling kuste terstond
 teder zijn mooie bruid,
 En toen het meisje voor hem stond
 had hij de indruk dat hij daar
 de opgaande zon zag schitteren.

Ten eerste staat er in het Hongaars ‘teder’ in plaats van ‘vriendelijk’, ten tweede worden er twee regels met drie vertaald – twee verschillen die eigenlijk onbelangrijk zijn. Wat hier namelijk wél belangrijk is, is dat we de regels op twee manieren moeten kunnen lezen: 1) het meisje is zeer mooi, ze schittert in de hemelsblauwe jurk die ze net heeft aangetrokken, en de jongeling vindt haar prachtig; 2) de zon gaat inderdaad op, ze moeten zich haasten. Beide betekenissen zijn even belangrijk, en samen vormen ze één geheel. Het Hongaars kan ook op beide manieren gelezen worden.

Laat ons nu naar het geheel kijken:

<p>Doen cussese die jonghelinc Vriendelike aen haren mont. Hem dochte, daer si voer hem stont, Dat die dach verclaerde. Haestelike ghinc hi tsinen paerde. Hi settese voer hem int ghereide. Dus voren si henen beide Soe verre dat began te daghen, Dat si hem nyemen volghen en saghén. Doen begant te lichtene int oest. Si seide: ‘God, alder werelt troest, Nu moeti ons bewaren. Ic sie den dach verclaren. Waric met u niet comen uut, Ic soude prime hebben ghel uut, Als ic wilen was ghewone Inden cloester van religione. Ic ducht mi die vaert sal rouwen: Die werelt hout soe cleine trouwe, Al hebbic mi ghekeert daer an. Si slacht den losen coman Die vingherline van formine Vercoept voer guldine.’</p>	<p>Az ifjú megcsókolta nyomban gyöngéden szép menyasszonyát, s ahogy a lány előtte állt, úgy tűnt neki, hogy látja ott ragyogni a kelő Napot. Aztán a lovához sietve a lányt fölkapta a nyeregbe, s vágattak, hogy még pirkadat előtt jó messze jussanak, mielőtt nyomukba erednek. S amikor pirkadni kezdett, a lány így szólt: ‘Isten, világ vigasza, te vigyázz reánk! Látom, most kel a nap. Ha nem szököm el veled, kedvesem, épp most mennék a hajnali zsolozsmához fölkelteni mint mindig, a nővéreket. Miért is szöktem el veled? Magába nyel most a világ, mely csupa álság, áruság, olyan, mint a hamis kufár, ki rezet aranyként kínál.’</p>
--	---

De jongeling kuste terstond
 teder zijn mooie bruid,
 En toen het meisje voor hem stond
 had hij de indruk dat hij daar
 de opgaande zon zag schitteren.
 Toen haastte hij zich naar zijn paard,

hij zette het meisje voor zich in het zadel
 en ze reden snel voort, om nog vóór
 de dageraad ver genoeg te geraken,
 voordat men hen zou achtervolgen.
 En toen het begon te dagen,
 zei het meisje: 'God, der wereld
 troost, gij moet ons beschermen!
 Ik zie de zon opkomen. Als ik niet
 met je was gevlucht, mijn lief,
 dan zou ik nu net de zusters gaan wekken
 voor de prime, zoals ik dat altijd heb gedaan.
 Waarom ben ik met jou gevlucht?
 De wereld gaat me nu verslinden,
 die vol valse schijn en bedrog is.
 Ze is als de valse koopman
 die koper aanbiedt alsof het goud is.'

Als we de hele scène lezen, wordt het evenwicht hersteld: we zien hetzelfde aantal regels, dezelfde verdeling van het rijm. En de woorden hebben, afgezien van zeer kleine verschillen, dezelfde beeldvormende waarde.

Wat de kleinere verschillen op het niveau van de inhoud betreft, een daarvan werd reeds behandeld, namelijk het *pars pro toto*-spel met de woorden die het beeld van de reeks taken van Beatrijs in het klooster oproepen. Een ander voorbeeld vinden we bij de beschrijving van het woud waar het liefdespaar kort na de hierboven geanalyseerde scène aankomt:

Dus quamen si den telt ghevaren
 Smorgens aen een **foreest**,
 Daer die voghele hadden feest.
Si maecten soe groet ghescal,
Datment hoerde over al.
Elc sanc na der naturen sine.
 Daer stonden scone bloemkine
 Op dat **groene velt** ontploken,
Die scone waren ende suete roken.
Die locht was claer ende scone
 Daer stonden vele **rechte bome**,
 Die **ghelovert** waren rike.

Így hát csak ügettek tovább,
 reggelre egy **erdőbe** értek,
 s a **fák között** bármerre léptek,
madárdaltól zengett a lomb.
 Ezer vidám madár dalolt,
 ki-ki természete szerint.
 Kedves virágok ezre nyílt
 tarkán a **zöld mezőben** ott,
 s árasztott édes illatot.
S hogy mentek, mindenütt **sudár fák**
lombja vetette rájuk árnyát.

...Dus ze reden verder,
en ze kwamen 's morgens in een woud.
Waar ze ook schreden tussen de bomen,
schalde het lover van vogelgezang.
Duizenden vrolijke vogels zongen er,
elk naar zijn eigen natuur.
Talloze lieflijke bloemen bloeiden er
in vele kleuren in de groene weide,
en ze verspreidden een zoete geur.
En terwijl ze reden, wierp overal het lover
van hoge/(rechte) bomen zijn schaduw over hen heen.

Het lijkt alsof in het Middelnederlands de klemtoon veel meer op de vogels valt, terwijl de Hongaarse tekst 'groener' is: daar worden het woud, de bomen en het lover beklemtoond, meer dan in de oorspronkelijke tekst. In het algemeen heb ik de indruk dat in de vertaling de elementen waaruit de beschrijving is opgebouwd, organischer of dynamischer met elkaar verbonden zijn. Het beeld van bomen en vogels wordt bijvoorbeeld samengetrokken in 'schalde het lover van vogelgezang', en terwijl in regel 3 en 4 in het Nederlands de beeldvormende elementen slechts door 'daer' en 'dat' met elkaar verbonden zijn, worden ze in het Hongaars gekoppeld aan het beeld van het zich voortbewegen tussen de bomen: 'waar ze ook schreden, schalde het lover van vogelgezang'. Dit organische wordt doorgetrokken tot het einde van dit deel, waar een beeld ontstaat dat in de brontekst niet voorkomt: in plaats van 'daer stonden vele rechte bome / die gelovert waren rike' zien we in de vertaling schaduwen die het lover van de hoge, slanke bomen op het zich voortbewegende liefdespaar werpt. Ik heb de indruk dat de vertaling als het ware door de zeef van de Romantiek is gegaan, de bloeiperiode van berijmde verhalen en kunstballaden in het Hongaarse taalgebied. Het verschil in techniek op het gebied van de beeldvorming is echter acceptabel, omdat hier het belangrijkste de nauwkeurige afbeelding van de *locus amoenus* is, met de nodige ingrediënten: woud, vogeltjes, bloeiende bloemen die een zoete geur verspreiden. Dus ondanks de verschillen hebben we ook hier met een nauwkeurige vertaling te maken die tegelijkertijd ingebed is in de voor het Hongaarse publiek vertrouwde literaire taal. Met andere woorden, de vertaling is trouw aan de traditie waartoe het origineel behoort én de traditie waarin deze ingebed moet worden.

Koperen munten die inderdaad dezelfde waarde hebben als de gouden munten? In ieder geval een vertaling die een eigen ziel heeft en tegelijkertijd trouw is aan de oorspronkelijke tekst.

Begrijpen en luisteren, horen en opschrijven

Dit trouw-zijn betekent niet eenvoudig dat de vertaalster ‘gewoon’ vertaalt wat er staat. Er is sprake van een organische samenhang tussen brontekst en vertaling. We hebben hierboven gezien dat we, als we kleine eenheden analyseren, hier en daar de indruk krijgen dat de vertaling een mooie ontrouwe is. Als we daarentegen grotere eenheden bekijken, komt de vertaling, ondanks de kleine afwijkingen volkomen ‘trouw’ over. Om deze indruk te kunnen wekken moet de vertaling zich aanpassen aan bepaalde eisen van het genre en van de traditie waarmee het publiek in zijn eigen taal vertrouwd is, of althans waarmee het zich gemakkelijk vertrouwd kan voelen op basis van de eigen verteltraditie. In het geval van de Hongaarse tekst gaat het hier om het volgende:

1. Op het niveau van het genre past de vertaling in het genre van de Hongaarse berijmde vertelling, zeer populair in de negentiende eeuw, ook als voorlees-/voordrachtsteksten.
2. Op het niveau van inhoud én vorm worden de bekende formules uit Maria-gebeden gebruikt, en formules die de stijl en de wereld van sprookjes oproepen.
3. Op het niveau van de vorm wordt een bepaalde Hongaarse versvorm opgeroepen van volkspoëzie en de door volkspoëzie geïnspireerde poëzie (paarrijmen, acht lettergrepen), zonder dat deze vorm streng wordt toegepast.

Deze drie onderliggende krachten beïnvloeden de loop van de vertaling. Het gaat veel eerder om ‘sturen’ dan om ‘bepalen’. Wat bijvoorbeeld het derde punt betreft, de vertaling neemt ook het soms lossere klinkende, natuurlijke ritme van het origineel over – door het licht wisselende aantal lettergrepen per regel en de enjambementen –, maar zonder dat de tekst zijn voor de Hongaarse oren natuurlijke cadans verliest.

Bij een analyse is het op het eerste oog opvallend dat per scène of eenheid binnen het geheel het aantal regels van de vertaling afwijkt van dat van het origineel. Dit komt op meerdere plaatsen voor, bijvoorbeeld bij delen waar gebeden bij horen, wanneer het blijkbaar belangrijker was voor de vertaalster om haar tijd te nemen en de bijbehorende formules in het Hongaars uit te spreken dan om zich aan het oorspronkelijke aantal regels te houden. Het afwijkende aantal regels resulteert soms in een verschil tussen brontekst en vertaling bij de rijmbreuken tussen de eenheden/scènes. Dit zou echter alleen storend zijn als het om een voordrachtstekst ging met dialogen waarin de rijmbreuken een geheugenondersteunende functie hebben. Het Middelnederlands gaat met deze rijmbreuken in de tekst ook niet consequent om. De vorm wordt door dit ‘ontrouwe’ omgaan

met het aantal regels dus niet beschadigd: het blijft een berijmd verhaal, met een ononderbroken reeks paarrijmen.

Sinds ik zelf poëzie vertaal, heb ik me vaak afgevraagd of een theorie over poëzievertalen mij bij mijn werk soms zou kunnen helpen. Moet men wel voor een vertaalstrategie kiezen voordat men aan de slag gaat? Zou het nodig zijn geweest voor Zsuzsa Rakovszky om na te denken over het probleem of de *Beatrijs* als poëzie beschouwd moest worden, of als een berijmd verhaal met een mechaniek tussen poëzie en proza? Of over de vraag waar het vertalen van de *Beatrijs* geplaatst kan worden binnen het gebied van literair vertalen en poëzievertaling? Is het niet voldoende om de tekst in al zijn rijkdom te begrijpen, goed te kunnen luisteren, thuis te zijn in de eigen traditie en creatief om te kunnen gaan met de taal waarin men vertaalt?

Ik heb in ieder geval Zsuzsa Rakovszky gevraagd wat háár vertaalstrategie was tijdens het gezamenlijke vertaalproces van de *Beatrijs*. Ze keek me verbaasd aan: ‘Ik begrijp de tekst toch, en ik luister naar de opname, ik zie de beelden dus en ik hoor hoe het moet klinken. – En daarna schrijf ik het allemaal op.’

BIBLIOGRAFIE

- Babits, M. (1920), *Pávatollak*. Budapest: Táltos Kiadása.
- Ignotus (1927), Fordítás, *Nyugat* I, 673.
- Kelletat, A.F. (2011). Waarheen met het vertaalde gedicht? Over de wetenschappelijke omgang met vertaalde poëzie. *Filter* 18 (2), 32-40.
- Kosztolányi, D. (1914). *Modern költők*. Budapest: Élet.
- Naaijkens, T. (2008). Op tweetijdige voeten. Hugo Claus, resoluut poëzievertaler. *Filter* 15 (3), 3-10.
- Rába, G. (1969). *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Rakovszky, Z., A. Daróczy & O. Réthelyi (2012). *Beatrijs. Egy apáca története*. Budapest: L’Harmattan.

NOTEN

- ¹ Montesquieu, *Lettres Persanes*. Rica à Usbek, Lettre CXXVIII, geciteerd in Rába, 1969, p. 6.
- ² *Convivio. Le opere di Dante* (ed. E. Pistelli, 1960), L. VII, geciteerd in Rába, 1969, p. 5.
- ³ Benn, *Probleme der Lyrik*, en Jakobson, ‘On linguistic Aspects of Translation’, geciteerd in Kelletat, 2011, pp. 32-33.

- ⁴ Deze behoefte ging vanaf het begin van de Romantiek gepaard met een soort ‘vertaalideologie’, waarbij men zich steeds bewuster werd van de noodzakelijkheid om andere literaturen te leren kennen. Wat de Hongaarse traditie betreft, het was in deze tijd dat de Hongaarse schrijver, dichter en taalvernieuwer Ferenc Kazinczy (1759-1831) van mening was dat de Hongaarse literaire smaak door vertalingen gepolijst moest worden. Kazinczy was tijdgenoot van Wilhelm Schlegel (1769-1845) en Madame de Stael (1766-1817), die beide invloed uitoefenden op de houding tegenover vertaling.
- ⁵ *L'Illiade traduite en français par Mme Dacier*, 1711. Vgl. Rába, 1969, p. 6.
- ⁶ In: *Über Lyriek*, Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1975, p. 107, geciteerd in Kelletat, 2011, p. 35.
- ⁷ Mihály Babits: Dante fordítása, in: *Nyugat*, 1912/I, p. 663. Citaat in Rába, 1969, p. 27.
- ⁸ Paul Claes, *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1984, pp. 326-327. Geciteerd in Naaijken, 2008, p. 5.
- ⁹ Georges Wildemeersch, *Het teken van de ram. Jaarboek voor de Claus-studie 1*. Leuven: Kritak/Amsterdam: De Bezige Bij, p. 11. Citaat in Naaijken, 2008, p. 5.
- ¹⁰ In zijn inleiding tot de *Amor Sanctus* zegt hij dat de middeleeuwse hymnepoëzie de vernieuwing van het ritme in de poëzie als resultaat had. De barbaarse volkeren voelden de korte en lange lettergrepen van de klassieke kwantitatieve poëzie namelijk ‘onnauwkeurig’ aan, en ze hoorden door de klassieke prosodie heen hun eigen primitieve ritmes. Ze klampten zich vast aan een ander ritme, namelijk datgene dat door de accenten werd bepaald.
- ¹¹ Deze vertaling is inmiddels gepubliceerd: Rakovszky, Daróczy & Réthelyi, 2012.

STILISTIEK EN VERTALING

Analyse van stilistische kenmerken in de versvertalingen van *Beatrijs*

Małgorzata Dowłaszewicz
Uniwersytet Wrocławski, Polen

This article investigates the stylistic features in the verse translations of the Middle Dutch legend of *Beatrijs* as a representative of epic poetry. Some features typical of this genre have been chosen from the source text and compared with the modern verse translations in Dutch, English, German and Polish. The analysis of the rhyme, doublets, stopgaps and sentences and parallels has shown that most of these features have been incorporated in the newer texts even if they were not typical of modern stylistics. Some examples show clearly that the use of these figures is not time bound; the authors used them in translations in the nineteenth, twentieth and twenty-first centuries. A possible reason is the need to make the translated text as authentic as possible and that stylistic features are more easily retained than archaic vocabulary.

Inleiding

Het onderzoek naar receptie van literatuur wordt heel vaak alleen in cultuurhistorische zin begrepen. De filologische benadering blijft marginaal of wordt zelfs helemaal over het hoofd gezien. De receptie moet echter in verschillende aspecten worden onderzocht. In dit onderzoek werd de receptie vanuit het standpunt van de stilistiek bekeken, niet in een strikt taalkundige, maar meer in vertaalkundige zin, voornamelijk met het oog op de betekenis van poëtica, toegepast in de aan de analyse onderworpen teksten – de Middelnederlandse *Beatrijs* en haar versvertalingen.

De stilistische kenmerken van de middeleeuwse epische teksten krijgen al enige tijd aandacht van onderzoekers. De medioneerlandistiek blijft daarin niet achter. Een voorbeeld daarvan is het boek van Joost van Driel, *Prikkeling der*

zinnen. De stilistische diversiteit van de Middelnederlandse epische poëzie (Van Driel, 2007), waarin verschillende stijlprocedés in de Middelnederlandse verhalende poëzie worden onderzocht. Ook het onderzoek van Mike Kestemont naar het fenomeen van het eindrijm in de Middelnederlandse epiek kan hier worden genoemd (zie o.a. Kestemont, Daelemans & Sandra 2012 en Kestemont 2011). Deze twee voorbeelden zijn een bewijs van de stijgende populariteit. De stilistiek krijgt binnen de neerlandistiek ook belangstelling vanuit andere invalshoeken, getuige onder andere het project *Auteuronderscheiding en stilistiek* dat in 2011 aan Huygens Instituut is gestart en waarin met behulp van computerondersteunde auteursherkenningsmethoden wordt nagegaan wie de auteur of kopiist van bepaalde Middelnederlandse (rijm-)teksten is.^{1*}

De vraag blijft echter in hoeverre de voor het genre karakteristieke technieken van invloed zijn (geweest) op de vertalingen en welke gevolgen ze kunnen hebben. Een algemeen oordeel kan pas worden geformuleerd nadat specifiek onderzoek naar afzonderlijke teksten is gedaan. Een eerste aanzet wil ik in dit artikel geven. De vraag is dus welke invloed de stilistiek van de verhalende rijmteksten op de versvertalingen heeft. In het onderzoek worden de stilistische kenmerken van de veertiende-eeuwse berijmde *Beatrijs* vergeleken met deze van de versvertalingen. In de vergelijkende studie wordt vooral aandacht besteed aan het gebruik van gelijke stilistische kenmerken of het loslaten daarvan in vertalingen. De genrespecifieke technieken gebruikt in de Middelnederlandse tekst, zoals het rijmschema, de syntaxis, enzovoorts, worden vergeleken met de technieken in de moderne uitgaven in verschillende talen. Daardoor kan duidelijk worden gemaakt in hoeverre de vorm van de oorspronkelijke tekst kan worden overgebracht bij de inhoudelijke transmissie. Tevens komt een belangrijk vertaaltechnisch aspect aan de orde, namelijk in welke mate de literair vertaler een beroep moet doen op de in de oorspronkelijke tekst gebruikte stilistische vormen en welke gevolgen zijn keuze voor de doelttekst kan hebben.

Voor het vergelijkende onderzoek wordt gebruik gemaakt van de versvertalingen naar modern Nederlands alsook van vertalingen naar het Duits en Engels en van een nog niet gepubliceerde versvertaling (in wording) naar het Pools die in het kader van het Project *Beatrijs internationaal* aan de Erasmus Leerstoel voor Nederlandse Filologie van de Universiteit van Wrocław tot stand komt. Deze keuze werd bepaald door mijn persoonlijke talenkennis omdat een goede beheersing van de doeltaal noodzakelijk is om de stilistiek in de vertaalde teksten te kunnen analyseren. De bevindingen hebben dus alleen betrekking op deze talen en kunnen bij het onderzoek naar de stilistische elementen in andere (bijvoor-

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 71.

beeld in de bestaande Noorse of Spaanse) versvertalingen tot andere conclusies leiden.

De voor vergelijking gebruikte versvertalingen zijn:

NEDERLANDS:

- ◆ C. Honigh, *Middel-Nederlandsche Maria-Legenden* (1879).
- ◆ Julius Gondry, *Beatrijs* (1918).
- ◆ Gabriël Smit, *Beatrijs* (1979).
- ◆ Karel Jonckheere, *Beatrijs* (1980).
- ◆ Willem Wilmink, *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel* (1995).

DUIITS:

- ◆ Wilhelm Berg (ps. Lina Schneider), *Beatrijs. Eine Legende aus dem 14. Jahrhundert. Hochdeutsche metrische Übersetzung* (1870).
- ◆ Friedrich Markus Hübner, *Beatrix. Eine brabantische Legende* (1919).

ENGELS:

- ◆ Harold de Wolf Fuller, *Beatrice. A legend of our lady* (1909).
- ◆ Pieter Geyl, *The tale of Beatrice* (1927).
- ◆ Adriaan J. Barnouw, *The miracle of Beatrice. A Flemish legend of c. 1300* (1944).

POOLS:

- ◆ Vertaling in wording van een groep Poolse studenten aan de universiteit van Wrocław (2010-2011).²

Stilistische kenmerken van de Middelnederlandse *Beatrijs* en de versvertalingen

Beatrijs is een epische tekst, een versbewerking van een Latijns exemplaar. Dat exemplaar is bekend uit twee verzamelingen van Caesarius van Heisterbach: *Dialogus miraculorum* en *Libri octo miraculorum*.³ De onbekende auteur heeft een prozatekst naar een epische berijmde tekst vertaald. Dat betekent dat er al in de middeleeuwse tekst bewuste of onbewuste keuzes van de Nederlandse auteur voorkomen die met het overbrengen van de tekst van de ene naar de andere taal verbonden zijn. Het karakter daarvan (het verhaal bevat zowel religieuze als hoofse elementen) is echter niet bepalend voor de stilistische kenmerken die voor de epische gedichten, onafhankelijk van de thematiek, veel gelijkheden vertonen. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat de Middelnederlandse teksten van dit genre nauwelijks diversiteit vertonen. In tegendeel lijken de uniforme regels tot veel

variatie te leiden, van ridderpoëzie tot geestelijke teksten. Maar ook binnen een bepaalde thematiek kan een verscheidenheid aan middelen worden waargenomen. Sommige auteurs gebruiken figuren die typerend voor ze zijn en niet bij anderen voorkomen. Deze auteurstypische kenmerken zijn niet eenduidig te bepalen. In veel gevallen kan niet definitief worden geconstateerd of een bepaalde figuur een bewuste keuze van de auteur is of niet. Daarom wordt bij dit comparatief onderzoek gekeken naar de typische kenmerken die niet alleen voor de auteur van één tekst typerend zijn.

Bij de karakterisering van de stilistiek van de epische poëzie in het algemeen, en die van de *Beatrijs* in het bijzonder, kan naar verschillende elementen worden gekeken. De stijl omvat zowel de woordkeuze als de beeldspraak, de zinsbouw en andere kunstgrepen en wordt als een ordeningsprincipe gezien. Bepaalde elementen moeten ervan getuigen dat een bepaalde tekst tot die bepaalde categorie behoort of door deze auteur is geschreven. Op deze elementen van de *Beatrijs* is het onderzoek geconcentreerd en daar zullen deze resultaten mee verbonden zijn. Er wordt dus van uitgegaan dat de auteur van deze legende middelen gebruikte die hem bekend waren van andere epische teksten. Hoogstwaarschijnlijk verliep de keuze in grote mate bewust.

De manier waarop een verhaal is geschreven kan typerend zijn voor het genre. *Beatrijs* behoort tot de verhalende poëzie en vertoont hiervan meerdere eigenschappen. In het onderzoek van de afgelopen decennia heeft de stijl van deze tekst weinig aandacht gekregen, hoewel er veel aandacht aan andere elementen werd besteed. De twee belangrijkste werken die wat meer inzicht in de stilistische kenmerken van deze Middelnederlandse tekst geven zijn de monografie van Duinhoven (1989) en de eerder genoemde publicatie van Van Driel (2007). Beide onderzoekers hanteren echter uiteenlopende beoordelingsmodellen van de in de tekst voorkomende stilistische kenmerken. Waar Duinhoven corruptie ziet die door een onnauwkeurige of zelfs slordige kopiist is ingevoerd, heeft Van Driel het over de stijl van de auteur. Generaliserend kan het zo worden samengevat dat Duinhoven beweert dat de kopiist (of een tweede auteur) op plaatsen die hij niet kon oplossen, typische figuren heeft gebruikt die de voor hem onduidelijke of te korte passages aanvulden. Van Driel daarentegen ziet meer samenhang in de lopende tekst en meent dat de auteur de stilistische middelen bewust gebruikte om de tekst te verfraaien. In hoeverre de ene of de andere opvatting meer gegrond is, gaan we hier niet trachten te achterhalen. In beide studies worden echter dezelfde kenmerken genoemd, zoals gepaard eindrijm, doubletten, parallelisme, stoplappen en woordvolgorde. Voor de eerste zijn de meeste kenmerken een teken van het werk van een kopiist, voor de tweede getuigen ze van schrijfkunst. Maar onafhankelijk van de bron van de in *Beatrijs* voorkomende

elementen, wordt hier gekeken naar de mate waarin deze in de versvertalingen zijn overgenomen. Het staat vast dat ze invloed hebben op de leesbaarheid van het verhaal, maar de vraag blijft of en in hoeverre de vertaler de originele stijl gaat aanpassen.

De verzen

Het eerste kenmerk dat al bij het vlugge doorlopen van de tekst zichtbaar wordt, is de versificatie en verdeling in strofen. *Beatrijs* is geschreven in gepaard eindrijm en is duidelijk verdeeld in afzonderlijke inhoudelijke passages. De meeste vertalingen hebben deze verdeling aangehouden met hier en daar wat kleine afwijkingen die door de rijmen worden afgedwongen. Het aantal lettergrepen per versregel in de brontekst is opmerkelijk onregelmatig en deze bijzonderheid wordt tevens in de meeste vertalingen aangehouden. Sommige vertalers kozen echter voor een wat kleinere variatie aan verslengte en schreven hun teksten met afwisselend acht en negen lettergrepen (Berg, Geyl, Gondry, Honigh en Hübner). Alle onderzochte vertalingen worden ook gekenmerkt door het gepaarde eindrijm dat typisch voor alle epische versteksten is.

In de *Beatrijs* is echter nog een andere bijzonderheid op te merken. De rijmen lopen verschillende zinnen door. Het eerste deel van de rijm wordt dus vaak aan het einde van een zin geplaatst en rijmt met een afsluiting van een vers die een volgende zin introduceert. Soms gebeurt dat zelfs bij een afsluiting van een inhoudelijke passage, waar het laatste vers met het eerste vers van de volgende passage rijmt. Dat kenmerk werd ook door de vertalers opgemerkt en in de meeste gevallen aangehouden. Als voorbeeld wordt het vers aangehaald dat de inleiding van de tekst afrondt en met het begin van de volgende passage rijmt:

<i>Beatrijs</i> , vv. 17-18	Hi was een out ghedaghet man. Die nonne daer ic af began,
Wilmink	en daarin ook dit wonder las. De non, van wie al sprake was,
Berg	Es war ein Mann, schon hochbejahrt. Die Nonne war von frommer Art
Barnouw	He was an aged, day-worn man. The nun of whom my tale began
Pools	Do samego końca. A mniszka owa, O której jest tutaj mowa [Tot het einde. En deze non waarvan hier sprake]

Zoals blijkt uit de bovenstaande vergelijking wordt in veel vertalingen op dit moment van de tekst dezelfde rijmconstructie gebruikt. In de Poolse vertaling wijkt de verdeling enigszins af, en alleen vier vertalers (Gondry, Honigh, Hübner en Smit) hebben voor een helemaal andere oplossing gekozen en hebben op die plaats in de tekst niet verzen uit verschillende zinnen laten rijmen. Deze doorlopende rijmen komen vaker in de tekst voor en worden, net als in het genoemde voorbeeld, in veel gevallen op dezelfde manier vertaald. Het doel van dergelijke rijmen kan verbonden zijn met de orale cultuur van de middeleeuwen. Het laatste vers van een tekststuk gerijmd met het eerste van het volgende stuk kan een technisch middel zijn geweest. Een dergelijke kunstgreep kan een overblijfsel zijn van een oudere voordrachtsituatie, waarbij een weesrijm aan het einde van een passage het vervolg oproept. Het laatste vers blijft zonder rijm en de verteller kan moeiteloos het begin van het volgende stukje herinneren. Dit is echter in de moderne literatuur niet meer nodig en het gebruik ervan kan als een hulde aan de eerdere meesters worden gezien of als een manier om de tekst te archaïseren.

Behalve de versverdeling en de rijmen komen in *Beatrijs* vaak verzen voor waar de auteur zich tot het publiek richt. Dergelijke momenten zijn van groot belang voor het onderzoek van de middeleeuwse leescultuur en houden daar direct verband mee. Maar in de moderne teksten is deze stijlfiguur zeldzaam. Toch lijken de vertalers ze graag te gebruiken, vooral daar, waar ze ook in de brontekst te vinden is.

<i>Beatrijs</i> , v. 236	Nu hoert watsi sal doen.
Honigh	En, hoor, wat zij daarna ging doen,
De Wolf Fuller	Now hear what she shall do:
Smit	Hoort goed, wat ik nu ga verhalen
Pools	Posłuchajcie, co dalej uczyniła [Luister wat ze verder deed]

De aangehaalde verzen getuigen ervan dat de vertalingen de brontekst nauwkeurig volgen. Alleen de Duitse vertalingen wijken hier af van de bron en gebruiken deze vorm van het directe aanspreken van het publiek niet. Terwijl de middeleeuwse teksten vaak werden voorgelezen, kan men zich vandaag moeilijk voorstellen dat een zo lang gedicht voorgelezen zou worden (de audioboeken even ter zijde leggend). De keuze van de vertalers, net als bij het gebruik van de overlopende rijmen, was dus zeker veel meer van stilistische en esthetische dan van vertaaltechnische aard.

De toevoegingen

In veel verhalende poëtische teksten komen omschrijvingen voor die met één woord uitgedrukt kunnen worden, maar die om het vers- of rijmschema te behouden verder worden uitgebreid. Deze stijlfiguur, die meestal uit twee gelijkwaardige woorden is samengesteld, wordt door Van Driel een ‘doublet’ genoemd. In zijn definitie zijn doubletten ‘tweeledige constructies, verbonden door een nevenschikkend voegwoord’ die ‘kunnen bestaan uit (min of meer) synonieme begrippen en een tautologisch karakter hebben [...]’. Ook kunnen meer tegengestelde begrippen worden aangewend’ (Van Driel 2007, p. 22). Dergelijke figuren waar in plaats van één woord een parafrase uit meerdere woorden wordt gebruikt, zijn typisch voor de middeleeuwen en worden in de meer moderne teksten minder vaak gebruikt. In de vertalingen van de Middelnederlandse *Beatrijs* komen ze echter vaak voor. De vertalers hebben er dus voor gekozen om die stilistische eigenaardigheid van de tekst in hun eigen moderne taal weer te geven. Een goed voorbeeld daarvan is vers 67 waar een dubbel doublet voorkomt. Het hele vers is een omschrijving van het woord ‘altijd’ dat met vier verschillende woorden (‘dag’, ‘nacht’, ‘laat’ en ‘vroeg’) wordt uitgedrukt. Enkele voorbeelden van de vertalingen laten zien hoe dit doublet werd gerealiseerd in latere versvertalingen.

<i>Beatrijs</i> , vv. 67-68	Dach ende nacht, spade ende vroe, Hi doeter sine macht toe.
Gondry	’t Zij ochtend, avond, laat of vroeg: Bekoren kan hij steeds genoeg
Geyl	Neither by day nor yet by night, Late and early he tries his might.
Hübner	[...] Der Teufel stert Stets auf der Lauer, früh und spät
Pools	Czy za dnia czy też w nocy On robił, co w jego mocy [Of overdag of ’s nachts deed hij wat hij kon]

Hoewel de vertalers de inhoud van het vers kort kunnen uitdrukken, hebben de meesten zelfs het dubbele doublet aangehouden en allen hebben tenminste één doublet op deze plaats gebruikt. In de Duitse vertaling van Hübner lezen we wel het woord ‘stets’ dat ‘altijd’ betekent en het doublet ‘früh und spät’ is daar voor de betekenis niet meer nodig, maar wordt als stilistisch middel en tegelijk een herhaling toegevoegd.

Er zijn echter ook enkele plaatsen waar het gebruik van een doublet niet of nauwelijks in de vertalingen wordt overgenomen. Een dergelijk voorbeeld vormt het onderstaande vers:

<i>Beatrijs</i> , v. 854	Sine wisten hier af groet no clene
De Wolf Fuller	They wist of it nor great nor small
Honingh	En niet een enk'le was daaronder, Die iets vermoedde van een wonder
Gondry	Ze hebben niets daarvan vernomen
Geyl	Not one of them the least bit knew.

Enkel in de Engelse vertaling van De Wolf Fuller komt een doublet 'great nor small' voor dat zowel de betekenis als de vorm van de Middelnederlandse uitdrukking 'groet no clene' vertaalt. Men kan zich afvragen waarom juist in dit vers de vertalers (op de ene na) niet hebben besloten om de brontekst te volgen. Een antwoord daarop zit misschien in de betekenis van deze woorden. In de verklaring bij zijn editie vertaalt Duinhoven deze uitdrukking als 'niets of niemand' (Duinhoven, 1989, p. 182), en geeft daarmee de uiting aan een onzekerheid. Het blijkt dus dat de interpretatie van de betekenis van het doublet tenminste tweërlei wegen opent. Dat wordt ook weerspiegeld in de vertalingen. Bij Gondry lezen we hier 'niets' terwijl Geyl datzelfde als 'not one of them', dus 'niemand' vertaald. Deze dubbele betekenis heeft waarschijnlijk ertoe bijgedragen dat hoewel de meeste doubletten van de Middelnederlandse *Beatrijs* in de latere versvertalingen worden overgenomen, in dit vers dat niet het geval is.

De doubletten lijken nochtans veel meer vertalers te hebben geboeid. Sommigen gebruiken ze niet alleen op plaatsen waar ze in de brontekst voorkomen, maar voegen ze ook elders toe. Bij de vertaling van Wilmink lezen we bijvoorbeeld in vers 848-852:

Ze nam het klokketouw en luidde
de mettentijd zo diepbewogen
dat alle nonnen hun bed uitvloegen,
die boven in de slaapzaal lagen,
zowel de vluggen als de tragen.

In het laatste vers gebruikt Wilmink een omschrijving die de betekenis van 'alle' draagt. In de brontekst lezen we echter op dit moment enkel het woordje 'alle'. Het zeldzame doublet dat alle nonnen als de 'vluggen' en de 'tragen' omschrijft, wordt door de vertaler bedacht en aan de tekst toegevoegd. Maar Wilmink is niet de enige die zo dol op de doubletten was om ze vaker dan in de brontekst te

gebruiken. De Wolf Fuller schrijft bijvoorbeeld in vers 294 van zijn vertaling: ‘She said, “God, comfort of the great and least”’, terwijl de Middelnederlandse brontekst hier anders luidt, namelijk: ‘Si seide: “God, alder werelt troest”’. Een doublet wordt dus ook hier gebruikt op een plaats waar het in de brontekst niet voorkwam. Dergelijke voorbeelden zijn ook in sommige andere versvertalingen te vinden. Een middeleeuws technisch middel uit de epische poëzie wordt in moderne talen veelvuldig gebruikt. Dat getuigt van een zeker voorliefde van de vertalers van middeleeuwse teksten voor kenmerken van epische literatuur.

In de verhalende rijmteksten uit de middeleeuwen worden behalve de doubletten ook andere toevoegingen gebruikt die als versuitbreiding worden gezien. Dergelijke aanvullingen met geringe inhoudelijke waarde worden stoplappen genoemd. In het *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek* (Van Bork e.a., 2002) wordt een stoplap gedefinieerd als een ‘benaming voor een (correctie)techniek om door middel van versvulling een correct rijm of ritme te verkrijgen’. Deze kan een volledig vers vullen of alleen een deel ervan en voegt inhoudelijk aan het verhaal niets toe. De stoplappen zijn een typisch middel voor de teksten uit dit genre en de in verschillende teksten gebruikte uitdrukkingen en frasen komen steeds weer in (bijna) dezelfde vorm voor. Daarom is ook niet uit te sluiten dat er een gestandaardiseerd corpus van dergelijke clichématige verzen en uitdrukkingen bestond (al dan niet in de vorm van een geschreven compendium) die de auteur kon gebruiken om met een ander vers te rijmen of de kopiïst kon gebruiken indien hij een fout of een omissie in de gekopieerde tekst wilde vullen. In de *Beatrijs* zijn talrijke stoplappen van verschillende aard te vinden en deze worden ook soms in de vertalingen overgenomen. Dit kenmerk lijkt echter minder vaak te worden gerealiseerd in vertalingen naar het moderne Nederlands en naar het Duits. Een heel goed voorbeeld vormt een vers uit het begin van de tekst.

<i>Beatrijs</i> , v. 30	Dat seggic u al over waer.
Jonckheere	Dat zeg ik u want het is waar
Hübner	[...] und voller Fleiß versah ihr Amt, wie ich weiß, bei Tage wie bei Nacht
Barnouw	I tell no lies. I would not dare.
Pools	Samą prawdę z wami dzielę [De hele waarheid deel ik met u]

Deze verslange stoplap wordt in alle Engelse vertalingen overgenomen en Jonckheere is de enige Nederlandse vertaler die dat ook in de vorm van een heel vers in modern Nederlands doet (bij Smit komt wel wat later in de tekst de uitdrukking ‘Naar waarheid’ voor die een kortere stoplap is). De uitdrukking ‘wie ich weiß’

van Hübner is de enige Duitse verwerking. Volgens Duinhoven is dit vers overbodig (Duinhoven, 1989, p. 32), maar het is onwaarschijnlijk dat bijna alle vertalers dezelfde mening zouden delen. Het verhaal liep hier weliswaar zo vlot dat de vertalers er geen moeite mee hadden om berijmde tekst zonder aanvullingen te schrijven.

Er zijn in de tekst ook stoplappen die in elke versvertaling in dezelfde lengte worden gerealiseerd. Een voorbeeld daarvan is een vers uit het middenstuk van *Beatrijs* dat in alle onderzochte vertalingen werd overgenomen, en dan ook telkens als een versvullende stoplap. Hier enkele voorbeelden van de vertaling:

<i>Beatrijs</i> , v. 508	Dat wetic wel sonder waen
Smit	Dat weet ik vast, in zekerheid
Geyl	That I know well, it is true lore.
Berg	Das weiß ich fest, das ist kein Wahn.
Pools	Wiem, że na pewno tak się stanie [Ik weet dat het zeker zo zal gaan]

Het vers werd dus zowel in de betekenis als in de vorm compleet overgenomen hoewel het net als het eerder genoemde niet aan de betekenis van de tekst bijdraagt. De vertalers hebben vrij besloten of ze een bepaalde figuur wilden overnemen of niet en hebben die bij de stijl van het hele fragment moeten aanpassen. De stoplappen worden in de vertalingen niet zo vaak toegevoegd, in plaatsen waar ze oorspronkelijk niet bestonden, als de doubletten. Af en toe plaatst een vertaler wel een extra stoplap die in de brontekst niet voorkomt, zoals dat De Wolf Fuller in vers 870 doet waar hij zegt: ‘I could not tell enow, I ween’ wat een vertaling van het Middelnederlandse ‘In can u niet vergronden’ zou zijn. De toevoeging van ‘I ween’ correspondeert met een voor epische poëzie typische Middelnederlandse stoplap ‘Ic wane’, die ook op andere plaatsen in *Beatrijs* te vinden is. Het willekeurige gebruik daarvan getuigt zeker van goede kennis van de vertaler van de middeleeuwse stijlfiguren.

Behalve de doubletten en de stoplappen vinden we in *Beatrijs* ook andere soorten stilistische kenmerken die voor de middeleeuwse teksten typerend zijn. Er komen plaatsen voor waar een parallelisme is aan te treffen. Dit is een middel dat een herhaling betekent van een structuur, soms toegevoegd zonder inhoudelijke aanvulling van de tekst. Parallelisme komt ook in *Beatrijs* frequent voor in de vorm van herhalende grammaticale vormen, zoals de herhaling van ‘sise’ in de verzen 777 en 778:

Haer cleder, daer sise met decte
Heymelike, dat sise niet en wecte.

of in andere vormen, zoals repetitie van dezelfde ontkennende structuur in de verzen 31-32:

Sine was lat no traghe
No bi nachte, no bi daghe.

Het parallellisme wordt in de meeste gevallen in de onderzochte vertalingen niet overgenomen, alsof de vertalers eroverheen hebben gelezen. Op enkele plaatsen wordt het parallellisme aangehouden, zoals bij de beschrijving van het moment wanneer Beatrijs de schoenen die ze van de jongeling kreeg, aantrok. Bij vijf vertalingen treffen we dezelfde passage aan die in de oorspronkelijke tekst te lezen is. De auteur van de Middelnederlandse tekst heeft een structuur gebruikt die niets aan de betekenis toevoegt en die een onnodig toevoegsel is, maar de twee verzen door de herhaling van het woord 'twee' verbindt:

<i>Beatrijs</i> , vv. 277-278	Twee cousen toech si ane Ende twee scoen cordewane,
Wilmink	Twee kousen trok ze aan, twee Cordoba-schoenen, welgedaan,
Jonckheere	Twee kousen trok ze aan, Twee schoenen van corduaan
Smit	Twee kousen trok zij aan, daarna Twee schoenen van leer uit Cordova
De Wolf Fuller	Two stocking drew she on, And two shoon of Cordovan
Geyl	Two stocking then did she punt on And two shoes of leather cordovan

Als een meisje kousen en schoenen aantrekt, dan is het overduidelijk dat ze, in de meeste gevallen, er telkens twee van aandoet. Het kan eventueel worden toegevoegd dat er om een 'paar' gaat, maar dat de moderne vertalers de uitdrukking 'twee kousen' en 'twee schoenen' vertalen, is opmerkelijk. Daarenboven gebruiken alle geanalyseerde teksten op zeer uiteenlopende manier deze structuur, maar in het geval van dit kenmerk volgen de moderne vertalers vaker de stilistiek van hun eigen tijd. Dat ze in de verzen 277 en 278 de op het eerste gezicht onnodige structuur hebben overgenomen, kan echter geen toeval zijn. De vertalers moeten hebben gedacht dat het aanhouden van de originele stilistische vormen authenticiteit aan een tekst zou geven. Een dergelijk parallellisme wekt de indruk van archaïseren, maar is tevens ook een mooi klinkende herhaling.

Streven naar authenticiteit

Door na te gaan in welke mate de vertaalde tekst met de Middelnederlandse brontekst correspondeert, kan worden gecontroleerd welke betekenis de stilistische kenmerken van een historische tekst voor moderne vertalers hadden. De analyse van enkele typische kenmerken in *Beatrijs* en in de vertalingen ervan heeft duidelijk gemaakt dat voor de auteurs van de gekozen vertalingen de middeleeuwse stilistiek van groot belang was. De vertalingen komen uit verschillende periodes, van 1870 tot heden en vertegenwoordigen vier verschillende talen. Ondanks de uiteenlopende achtergrond en de ontstaansgeschiedenis, lijken ze allemaal hetzelfde doel na te streven – niet alleen de inhoud maar tevens de originele vorm van de Middelnederlandse *Beatrijs* weer te geven. Dezelfde stilistische middelen werden in de negentiende, twintigste en eenentwintigste eeuw gebruikt. De teksten verschillen uiteraard van elkaar, maar de hoeveelheid overgenomen middeleeuwse stilistische technieken blijft steeds op ongeveer hetzelfde niveau.

Natuurlijk blijft de vraag open of de mate van stilistische gelijkheid aan de brontekst voor een gevoel van authenticiteit zorgt. De oorspronkelijke tekst moest voor de mensen van toen, dus van de dertiende of veertiende eeuw, natuurlijk klinken, wat we zeker niet van de verouderde vormen in moderne versies kunnen zeggen. Er wordt hier zeker niet gepleit voor het totale archaïseren van een vertaling met als doel het authentieke karakter ervan te bewaren. In tegendeel, de vertaalde teksten moeten natuurlijk blijven klinken voor de contemporaine lezer. Maar zoals blijkt uit het onderzoek, hebben de vertalers de neiging om toch veel stilistische kenmerken over te nemen. En dat is waarschijnlijk wel een goede oplossing. De tekst zal meer aan leesbaarheid verliezen door gebruik van archaïsche woordenschat dan door oude stilistische vormen. Een totaal gemoderniseerde *Beatrijs* zal een verkeerd beeld geven van de tekst. Epische poëzie bestaat in de eenentwintigste eeuw nauwelijks nog en is voor de moderne lezer een zeldzaam verschijnsel. Om de tekst aan onze realiteit aan te passen zouden er bewerkingen in andere genres moeten komen (proza, theater, enzovoorts). Maar of de tekst dan aan authenticiteit wint, is allerminst zeker.

BIBLIOGRAFIE

- Barnouw, A.J. (1944). *The miracle of Beatrice. A Flemish Legend of c. 1300*, New York: Pantheon.
Beatrijs (2010-2011). Poolse vertaling in wording van een groep Poolse studenten aan de universiteit van Wrocław.

- Berg, W. (ps. Schneider, L.) (1870). *Beatrijs. Eine Legende aus dem 14. Jahrhundert. Hochdeutsche metrische Übersetzung*, Haag: Nijhoff.
- Bork, G.J. van, H. Struik, P.J. Verkruijsse & G.J. Vis (2002). *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*, geraadpleegd op 19 december 2011 via http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/
- Driel, J. van (2007). *Prikkeling der zinnen. De stilistische diversiteit van de Middelnederlandse epische poëzie*, Zutphen: Walburg Pers.
- Duinhoven, A.M. (1989). *De geschiedenis van Beatrijs*. 2 dln., Utrecht: HES.
- Geyl, P. (1927). *The tale of Beatrice*, Den Haag: Nijhoff.
- Gondry, J. (1918). *Beatrijs*, Antwerpen: Mercurius.
- Honigh, C. (1879). Middel-Nederlandsche Maria-Legenden, *De Gids* 43, 490-514.
- Hübner, F.M. (1919). *Beatrix. Eine Brabantische Legende*, Leipzig: Insel-Verlag.
- Jonckheere, K. (1980). *Beatrijs*, Antwerpen/Amsterdam: Elsevier, Manteau.
- Kestemont, M., Daelemans, W. & Sandra, D. (2012). Robust Rhymes? The Stability of Authorial Style in Medieval Narratives, *Journal of Quantitative Linguistics* 19 (1), 54-76.
- Kestemont, M. (2011). What can Stylometry Learn from its Application to Middle Dutch Literature? *Journal of Dutch Literature* 2 (2), 46-65.
- Smit, G. (1979). *Beatrijs*, Baarn: Amboboek.
- Wilmink, W. (vert.) & Meder, T. (ed.), (1995). *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel* Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker.
- Wolf Fuller, H. de (1909). *Beatrice: A legend of our lady*, Cambridge: Harvard Coöperative Society.

NOTEN

- ¹ De omschrijving van het project is te vinden op de website van het Huygens Instituut onder <http://www.huygens.knaw.nl/auteuronderscheiding-en-stilistiek/>
- ² Omdat de Poolse taal weinigen bekend is, worden de citaten uit de Poolse vertaling telkens letterlijk naar het Nederlands vertaald en tussen rechthoekige haakjes geplaatst.
- ³ Naar deze bronnen verwezen al de vroegste wetenschappers die zich over *Beatrijs* bogen, bijvoorbeeld Honigh, 1879, pp. 469-470.

BEATRIJS IN HET ENGELS

Thea Summerfield

Universiteit Utrecht, Nederland

This article discusses the content, style and presentation of the five translations of *Beatrijs* into English that were published in the United Kingdom, the United States and The Netherlands between 1896 and 1965. In addition it compares the way these translations were presented with the conventions governing the publication of medieval and other poetry in recent years. The comparison highlights the importance of the chosen form and presentation of translations, as these affect attitudes towards both original text and translation.

Inleiding

Van de vijf vertalingen van *Beatrijs* die in Engelse vertaling zijn verschenen, dateren er vier van vóór de Tweede Wereldoorlog; de vijfde en laatste is in 1965 verschenen. Elk van deze vertalingen heeft een andere titel dan die waaronder het middeleeuwse gedicht tegenwoordig bekend is, variërend van het vage *Tale of a Nun* tot het verwarrende *The Miracle of Beatrice* dat eerder associaties wekt met Dantes muze dan met de hoofdpersoon van de laat-middeleeuwse Marialegende. De vertalingen verschillen echter niet alleen in naam en, zoals vanzelf spreekt, van stijl – elke vertaler geeft nu eenmaal onvermijdelijk zijn of haar eigen signatuur aan een vertaling mee (Hermans, 1997) – maar ook in opzet en presentatie, doeleinde en doelgroep.

In dit artikel wil ik behalve aan een vergelijking van deze vijf vertalingen aandacht besteden aan de vraag hoe de wijze waarop deze vertalingen werden gepresenteerd zich verhoudt tot de huidige praktijk van het uitgeven van Middelnederlandse en andere poëzie. Er zijn twee delen te onderscheiden in dit artikel. Het eerste deel behelst een overzicht van de vijf vertalingen met daarin een klassieke vergelijking van origineel en vertaling op basis van steeds dezelfde passage, met korte informatie over de vertaler en een beschouwing van doelgroep en doel van de vertalingen. In het tweede deel bespreek ik de manier waarop vertalingen van middeleeuwse berijmde verhalen en andere poëzie in de laatste decennia

worden uitgegeven en de consequenties die dit heeft voor de perceptie van vertaling en originele tekst. De nadruk ligt in hoofdzaak op vertalingen in het Engels.

De passage die ik ter vergelijking voorleg, is die waarin de jongeman Beatrijs voorstelt bij het ochtendgloren hun liefde te bezegelen in de vrije natuur, hetgeen door Beatrijs verontwaardigd wordt geweigerd. Deze episode biedt zo een voorafschaduw van toekomstig onheil – uiteindelijk ziet Beatrijs zich door nood gedwongen tot juist deze vorm van ‘liefdesspel’ – en legt een diepgaand verschil in karakter en sociale status tussen de geliefden bloot: Beatrijs is, door weg te lopen uit het klooster, weliswaar feilbaar gebleken als vrouw, maar heeft noch alle zelfdiscipline, noch haar gevoel voor wat passend gedrag is verloren. Haar verfijnde sociale en mentale status blijkt ook uit het feit dat ze kan genieten van het zingen van de vogels en de schoonheid van de omgeving, een emotie die in middeleeuwse literatuur is voorbehouden aan de aristocratie, terwijl de jongeman alleen kan denken aan de onmiddellijke bevrediging van zijn lusten en blind is voor zaken als schoonheid. Beatrijs werpt hem dan ook drie keer binnen zeven regels zijn ‘dorpelijkheid’ voor de voeten. Een bijkomende reden om juist deze passage te kiezen is dat in de literaire geschiedenis van *Beatrijs* meerdere vertalers en bewerkers, zoals P.C. Boutens, het expliciete karakter van deze passage hebben verdoezeld, gekuist of gecensureerd.^{1*} Het betreft hier de regels 342-362 in de editie van Lulofs (Zwolle, 1963). Tenzij anders aangegeven citeer ik deze editie.

Vijf vertalingen (1896-1965)

Tale of a Nun (1896)

De eerste vertaling van Beatrijs, in proza, verscheen in 1896 in het eerste nummer van het modernistische tijdschrift *The Pageant*, waaraan een groot aantal vooraanstaande kunstenaars en schrijvers meewerkte.² Het was een van vele nieuwe publicaties over kunst en literatuur rond de eeuwwisseling in Groot-Brittannië.³ Het tijdschrift, dat gezien de omvang van ca. 250 pagina's beter als een jaarboek kan worden beschouwd, is slechts twee keer verschenen (1896 en 1897). De vertalers waren L. Simons en L. Housman (1896).

Laurence Housman (1865-1959) werkte als illustrator en was bovendien een uiterst productieve schrijver van romans, toneelstukken en gedichten. Veel van zijn publicaties zijn nog altijd verkrijgbaar, zoals zijn *Stories from the Arabian Nights* (herdrukt in 1986 als paperback). Bovendien was hij politiek actief in de strijd voor vrouwenkiesrecht.⁴ Mogelijk is hij in contact gekomen met de Neder-

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 91 e.v.

lander Leo Simons (1862-1932) toen deze in Londen bij de uitgeverij werkte waar *The Pageant* werd uitgegeven.

In het eerste nummer van *The Pageant* is de vertaling van *Beatrijs* het twaalfde item, na werken als een gedicht van A.C. Swinburne ('A Roundel of Rabelais'), een verhaal van W.B. Yeats ('Costello the Proud, Oona MacDermott, and the Bitter Tongue'), een typische zogenaamde 'Celtic twilight'-tekst, en een vertaling van een toneelstuk van Maurice Maeterlinck ('The Death of Tintagiles'); illustraties in dit nummer zijn gemaakt door onder andere Dante Gabriel Rossetti ('Monna Rosa', bij het gelijknamige gedicht van Paul Verlaine), Sir John Everett Millais ('Sir Isumbras of the Ford') en Housman zelf ('Death and the Bather'). Zoals al blijkt uit de hier geciteerde titels hebben de bijdragen een sterke esoterische, halfreligieuze, semimediëvistische en symbolistische inslag. De redacteurs van *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Peter Brooker en Andrew Thacker, betitelen stijl en inhoud zelfs nogal hardvochtig als 'medievalizing codswallop' [flauwekul] (Brooker & Thacker, 2009, p. 110).

Zoals uit onderstaand citaat blijkt, bedienen Simons en Housman zich voor hun vertaling van een archaïserend vocabulaire met bijbehorende grammatica, waardoor het geheel associaties oproept met Malory's *Morte d'Arthur*, een in de negentiende eeuw zeer populair werk waaruit ook Swinburne, Rossetti en Burne-Jones inspiratie putten (Parins, 1988, p. 190).⁵

<p>Die iongehelinc sach op die suverlike, Daer hi gestade minne toe droech. Hi seide: 'Lief, waert u gevoech, Wi souden beeten ende bloemen lesen; Het dunct mi hier scone wesen. Laat ons spelen der minnen spel.' 'Wat segdi,' sprac si, 'dorper fel, Soudic beeten op tfelt, Ghelijc enen wive die wint ghelt Dorperlijc met haren lichame? Seker soe haddic cleine scame. Dit en ware u niet ghesciet, Waerdi van dorpers aerde niet! Ic mach mi bedinken onsochte. Godsat hebdi diet sochte! Swighet meer deser talen Ende hoert die voghele inden dalen, Hoe si singen ende hen vervroyen, Die tijt sal u te min vernoyen. Alsic bi u ben al naect Op een bedde wel ghemaect, Soe doet al dat u ghenoecht Ende dat uwer herten voeght.</p>	<p>The young lord looked at the pure maid, for whom he bore love so constantly, and said: 'Dear Love, if it so pleaseth thee, why should we not get down and gather flowers? So fair seems this place, let us here play the game of love!' 'What sayest thou, villain churl? Shall I lie down on the grass like a vile woman that must sell her body for gold; then must I have little shame in me! Never wouldst thou have spoken to me so, if thou were not basely bred. Well may it cause me pain; may God damn one who would think of such a thing! Now, speak not again of it; but listen to the birds in the valleys, how they sing and are glad; and the time shall not be long to thee. When once I am lying with thee naked on a well-appointed bed, ay then thou mayest do as thou longest and as thy heart desires. (pp. 103-104)</p>
--	--

De archaïsering van het moderne Engels, voornamelijk door middel van de persoonlijke voornaamwoorden *thy* en *thou* en oude werkwoordsvormen, en uitsluitend in de directe rede, heeft een duidelijke functie. Op deze manier worden de protagonisten in de middeleeuwen gepositioneerd, terwijl de verteller zich in beschrijvende passages – zoals in de eerste twee regels van het citaat – bedient van moderne grammaticale constructies. Het wat geëxalteerde idioom werd eveneens gebezigd door de andere auteurs in *The Pageant* en in andere laat negentiende-eeuwse publicaties als men zich bezig hield met verhalen en legenden uit een ver verleden. Het ‘middeleeuwse’ karakter van de tekst wordt verder versterkt door een fraaie, getekende initialia aan het begin van de tekst. Voor het overige zijn de vertalers dicht bij de Middelnederlandse tekst gebleven. Ze zijn erin geslaagd levendigheid en naturel te behouden, zowel in de verliefde en verlustigde woorden van de jongeman als in Beatrijs’ verontwaardigde reactie. De woorden ‘dorper’/‘dorperlijc’/‘van dorpers aerde’, die ze hem voor de voeten werpt, komen weliswaar niet met dezelfde karakteristieke herhaling voor in de vertaling, maar voor wie de originele tekst niet kende, ongetwijfeld het overgrote merendeel van de lezers van *The Pageant*, komt de boodschap toch luid en duidelijk over. De tekst is ook op geen enkele wijze gekuist.

De vertaling wordt gepresenteerd zonder inleiding, met uitzondering van een voetnoot op de eerste pagina, waarin de vertalers vermelden dat het hier een vertaling betreft van ‘the verse of a medieval Dutch legend’, gebaseerd op een exemplaar van Caesarius van Heisterbach, waarvan ook een Franse versie is opgenomen in de *Fabliaux* van Méon. De vertalers spreken vervolgens hun voorkeur voor de Middelnederlandse versie uit. De editie die ze voor hun vertaling hebben gebruikt, wordt niet vermeld.

De vertaling van Simons en Housman is in 1905 opnieuw op eigen kosten uitgebracht in een oplage van 250 exemplaren in de Verenigde Staten door The Monk’s Head Press, met als ondertitel: ‘Done out of the Old Dutch (of Brother Geiselbrecht, an Augustine monk, ca. 1320) by Laurence Housman and L. Simons’. In deze uitgave zijn de tekst van de voetnoot (nu op een aparte pagina) en de initialia ook opgenomen (Housman & Simons, 1905).

Beatrice. A Legend of Our Lady (1909)

De volgende vertaling, door Harold de Wolf Fuller, deze keer berijmd, werd eveneens in de Verenigde Staten gepubliceerd, in december 1909 en herdrukt in 1910. Het betreft *Beatrice. A Legend of Our Lady. Written in the Netherlands in the Fourteenth Century*, uitgegeven door de Harvard Cooperative Society in 1909. Deze society was oorspronkelijk, vanaf 1882, ‘simply a place to buy

books, school supplies and coal and wood for those cold Cambridge winters'; ze bestaat nog steeds als leverancier van boeken en andere benodigdheden aan studenten.⁶

Harold de Wolf Fuller had in Leiden gestudeerd, waar hij onder andere met de neerlandicus Adriaan Barnouw bevriend raakte. In een artikel uit 1906, over een verloren gegaan Engels toneelstuk dat Jacob Struijs gebruikt zou hebben voor zijn *Romeo en Juliette* uit 1630, spreekt hij zijn dank uit aan een hele rij Amerikaanse professoren, en aan zijn 'friends in Netherland'; aan het eind vermeldt hij dat hij verbonden is aan Harvard University.⁷ Ook uit een eerdere publicatie, hier zonder vermelding van Harvard, blijkt zijn belangstelling voor de zoektocht naar bronnen (De Wolf Fuller, 1901). Later was hij redacteur van een aantal weekbladen; van één daarvan, *The Weekly Review*, werd Barnouw mederedacteur.⁸

De vertaling die De Wolf Fuller vervolgens publiceerde, is, net als de vertaling van Simons en Housman, een *stand alone*-vertaling, dat wil zeggen zonder inleiding of verklarende noten, en zonder de Middelnederlandse tekst of een vermelding van de gebruikte editie. Bovendien bedient ook deze vertaler zich van een gearchaïserde taal. In dit geval gaat het niet om alleen om de archaïsering van de gesproken taal, maar vooral om het kleuren van uitroepen en vocabulaire.

<p>Die ionghelinc sach op die suverlike, Daer hi gestade minne toe droech. Hi [die ionghelinc] seide: 'Lief, waert u gevoech, Wi souden beeten ende bloemen lesen; Het dunct mi hier scone wesen. Laat ons spelen der minnen spel.' 'Wat segdi,' sprac si, 'dorper fel, Soudic beeten op tfelt, Ghelijc enen wive die wint ghelt Dorperlijc met haren lichame? Seker soe haddic cleine scame. Dit en ware u niet ghesciet, Waerdi van dorpers aerde niet! Ic mach mi bedinken onsochte. Godsat hebdi diet sochte! Swighet meer deser talen Ende hoert die voghele inden dalen, Hoe si singen ende hen vervroyen, Die tijt sal u te min vernoyen. Alsic bi u ben al naect Op een bedde wel ghemaect, Soe doet al dat u ghenoecht Ende dat uwer herten voeght.'</p>	<p>The fair youth looked upon his love, For whom he felt such longing sweet. He said, 'Dear love, is it you meet, Let's here alight and gather flowers Here were it fit to pass the hours As faithful lovers may.' 'What!' she cried, 'ye'd have me, say, [sic] Here on this field to make me bold, Like as a woman that wins gold And basely forfeits her honour's name! Certes, so had I little shame. No thought of this had filled your mind, But that ye were unkind. Alas! I rue my piteous state! God give you for this thought His hate! Be silent further of such words, And list how in the dale the birds Sing their songs of mirth and joy. The less shall you the time annoy When gently by your side I lie and am your bride, To bring your heart delight Throughout the hours of the night.' (pp. 18-19).</p>
--	---

De woorden die ik heb onderstreept zijn zeer weinig voorkomend, obsoleet en geleend middeleeuws of Renaissance-vocabulaire: ‘meet’ in deze betekenis van ‘op een gepaste wijze’ komt voor het laatst voor in Shakespeare’s *All’s well that ends well* (V, iii, 334) uit 1623; van ‘annoy’ geeft de *Oxford English Dictionary* slechts één voorbeeld, uit de *Ancrene Rule* uit circa 1325. Waarschijnlijk is het een Anglo-Frans woord. De archaïsering wordt verder bereikt door de aanspreekvorm ‘ye’ (naast ‘you’ and ‘your’), en de uitroepen (‘Certes’; ‘Forsooth!’). De ‘dorperheid’ van de jongeman wordt uitgedrukt door het verwijt dat hij ‘unkind’ is, een woord dat hier waarschijnlijk in de oude betekenis van ‘vile, bad, wicked, villainous’ moet worden opgevat. Deze betekenis is volgens de *Oxford English Dictionary* na 1602 niet meer gebruikt.

De toespeling op het liefdesspel in bed is verhullend vertaald door weglating van de woorden ‘naect’ en ‘bedde’. Beatrijs is een lief bruidje geworden dat naast haar minnaar ligt, klaar om hem de hele nacht plezier te bezorgen. Daarmee wordt Beatrijs wel een actievare rol in bed toebedacht dan in het Middelnederlands. Enigszins bevreemdend is de punt na ‘joy’, waardoor toch een wat onlogische overgang volgt. Het ligt voor de hand aan te nemen dat De Wolf Fuller de editie van Jonckbloet (1859) heeft gebruikt, maar ook daar (na regel 358) staat een punt na ‘vernoyen’, net als bij Lulofs. Ook de plaats van de komma in ‘ye’d have me, say,’ wekt bevreemding.

Rijmkunst en metrische vaardigheden van de vertaler schieten danig tekort, wat een verwrongen zinsbouw om een passend rijmwoord te vinden tot gevolg heeft. De herhaling van het rijm in de laatste vier regels van het citaat maakt het er niet beter op. Juist bij het hardop (voor)lezen van de tekst, zoals indertijd gebruikelijk was in de huiselijke of vriendenkring, vallen de tekortkomingen op. Het oud maken van nieuw gefabriceerde artikelen wordt wel *distressing* genoemd; het is een term die in meerdere betekenissen toepasbaar is op deze vertaling.

The Tale of Beatrice (1927)

In 1927 verscheen een vertaling van *Beatrijs* die door een Nederlander was gemaakt en in Nederland werd uitgegeven. Het betreft de berijmde vertaling onder de titel *The Tale of Beatrice* van de hand van Pieter Geyl, uitgegeven door Uitgeverij Martinus Nijhoff in Den Haag (Geyl, 1927). Het is het vierde en laatste deel in de serie ‘The Dutch Library’, waarin Geyl eerder ook deel I had vertaald: *A beautiful play of Lancelot of Denmark* (Geyl, 1923).⁹ Het zijn fraai uitgegeven boekjes, waarvan de eerste vijftig exemplaren gedrukt waren op handgeschept papier. De vertaling van Geyl was succesrijk genoeg om in 1938

opnieuw te worden uitgebracht. In geen der delen, ook niet in het eerste deel van de serie, wordt in een voorwoord of anderszins informatie gegeven over doel en doelgroep van de serie.

Pieter Geyl (1887-1966), historicus, was in 1913 correspondent van de *Nieuwe Rotterdamse Courant* in Londen geworden, waar hij gretig contacten aanknoopte met bekende politici en historici. De combinatie van invloedrijke relaties en zijn uitgebreide kennis leidde ertoe dat hij eind 1919 een speciale leerstoel voor Nederlandstudies kon gaan bezetten aan de Universiteit van Londen, waar hij tot 1936 bleef.¹⁰ Ook Geyl koos voor een vertaling op rijm:

<p>Die iongehelinc sach op die suverlike, Daer hi gestade minne toe droech. Hi [die iongehelinc] seide: 'Lief, waert u gevoech, Wi souden beeten ende bloemen lesen; Het dunct mi hier scone wesen. Laat ons spelen der minnen spel.' 'Wat segdi,' sprac si, 'dorper fel, Soudic beeten op tfelt, Ghelijc enen wive die wint ghelt Dorperlijc met haren lichame? Seker soe haddic cleine scame. Dit en ware u niet ghesciët, Waerdi van dorpers aerde niet! Ic mach mi bedinken onsochte. Godsat hebdi diet sochte! Swighet meer deser talen Ende hoert die voghele inden dalen, Hoe si singen ende hen vervroyen, Die tijt sal u te min vernoyen. Alsic bi u ben al naect Op een bedde wel ghemaect, Soe doet al dat u ghenoecht Ende dat uwer herten voeght.'</p>	<p>The youth then gazed upon the maid, Whom he loved well and constantly. Quoth he: 'My love, if you agree, Let us alight and some flowers cull. I think this spot most beautiful. Let's play love's game as lovers do.' 'What say you,' said she, 'vilain you! Would you have me alight upon the field, Like a woman who doth her body yield, Villeinously, for a little gain? For certain, I should have little shame! Such a base thing you would never say, Were you not made of vilain's clay. Well may I look back with bitterness. God's curse on you for seeking this. But make an end now of such words, And listen to the joyous birds, Singing their songs with merry cheer. Less tedious so will the time appear. When I am with you abed In a well-closed chamber, all naked, Then may you do all that you please And that will set your heart at ease.'</p> <p>(pp. 16-17)</p>
--	--

Er is hier sprake van slechts een beperkte mate van archaïsering; de vertaling is vloeiend en natuurlijk van klank. Geyl is er in geslaagd Beatrijs' vileine beschuldiging dat haar jonge minnaar zich een 'dorper' betoont op dezelfde krachtige wijze weer te geven. Curieus is zijn preutse vertaling van de laatste vier regels: in zijn versie wordt het keurig opgemaakte bed vervangen door een kamer waarvan de deur dan misschien niet op slot zit, maar die in elk geval goed dicht is. Door deze vertaling wordt het contrast tussen het dierlijke en primitieve van seks in de vrije natuur, en het bedrijven van de liefde in de beschaafde, geordende maat-

schappij tussen de lakens van een ordentelijk bed, nog verder aangezet, en daarmee ook de tegenstelling in karakter en afkomst tussen Beatrijs en haar minnaar. Ook hier wordt de gebruikte editie niet genoemd, terwijl ook deze vertaling het moet stellen zonder noten. Wel wordt ze voorafgegaan door een inleiding door A.J. Barnouw. Op deze inleiding, en de inleidingen van de hierna besproken vertalingen, kom ik later terug.

The Miracle of Beatrice (1944)

Adriaan Barnouw (1877-1968), anglist en neerlandicus, publiceerde in 1944 een eigen vertaling, die in New York werd uitgeven (Barnouw, 1944). Het betreft hier een wezenlijk andere opzet dan die van de voorgaande vertalingen: Barnouw koos voor een vertaling die parallel aan het Middelnederlands wordt gepresenteerd met de Middelnederlandse tekst op de linker- en de vertaling op de rechterpagina.

Toen Barnouw in 1944 *Beatrijs* vertaalde, was hij reeds een ervaren vertaler van middeleeuwse literatuur. In 1930-1933 had hij Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* vertaald als *De vertellingen van de pelgrims naar Kantelberg*, een berijmde *tour de force* die verscheidene malen, ondanks het zwaar aangezette archaïsche taalgebruik, ook vrij recent nog is herdrukt.¹¹ Ook andere werken van Chaucer heeft Barnouw in het Nederlands vertaald (1955, 1966); verder verschenen in het Engels zijn vertalingen van o.a. *Van den Vos Reynaerde* (1967) en *Elckerlijc* (1971).

Dertig jaar eerder, in 1914, had Barnouw zich ook al met *Beatrijs* beziggehouden. In een publicatie voor de *Philological Society* had hij een editie van *Beatrijs* gepubliceerd, voorafgegaan door een gedetailleerde grammatica van het Middelnederlands (pp. 1-46), en voorzien van noten (pp. 74-78) en een woordenlijst (pp. 79-95).

Voor de passage die we hier centraal hebben gesteld, citeer ik Barnouws eigen Middelnederlandse tekst. Deze wijkt op enkele punten – het betreft proclisis, enclisis en interpunctie – af van zijn editie uit 1914.¹²

Die iongehelinc sach op die suverlike, Daer hi ghestade minne toe droech. Hi seide: 'Lief, waert 't u gevoech, Wi souden beeten ende bloemen lesen; Het dunct mi hier scone wesen. Laet ons spelen der minnen spel.' 'Wat segdi,' sprac si, 'dorper fel, Soud'ic beeten op 't felt,	He looked at that lovely one To whom he bore a steadfast love. He said, 'Dearest, if thou approve, We should dismount and pluck a flower. This is a pleasant place and hour. Come let us play love's game.' She spoke, 'Whatever sayest thou, for shame, Should I lie down in the wood
--	--

<p>Ghelijc enen wive die wint ghelt Dorperlijc met haren lichame, Seker, soe hadd'ic cleine scame! Dit en ware u niet ghesciet, Waerdi van dorpers aerde niet! Ic mach mi bedinken onsochte. Godsat hebdi die 't sochte! Swighet meer deser talen Ende hoert die voghele inden dalen, Hoe si singen ende hem vervroyen; Die tijt sal u te min vernoyen. Alsic bi u ben al naect Op een bedde wel ghemaect, Soe doet al, dat u ghenoecht Ende dat uwer herten voeght.' (p. 50)</p>	<p>Like women who earn a livelihood With their body boorishly? Then there were little shame in me. This wouldn't have come into thy mind Wert thou not of boorish kind. I have reason to be sad. May God curse thee for such bad Intentions. Speak of something else. Listen to the birds in glens and dells, How they carol and make glee. Their music will pass the time for thee. When I am naked in a bed, Neatly made with sheets and spread, Then mayst thou do thy will with me, To whatever thy heart prompteth thee.' (p. 51)</p>
--	---

Ook Barnouw gebruikt in de directe rede (maar niet daarbuiten) archaische vormen en slaagt erin een rijmende tekst te presenteren die dicht bij het Middelnederlands blijft. De 'dorperse' aard van de jongeman wordt met 'shame' en 'boorish' adequaat weergegeven, en er is geen sprake van een gekuiste vertaling. Ook deze uitgave bevat geen noten, maar wel een inleiding van Jan-Albert Goris, waarover later meer. Goris is als schrijver bekend geworden onder het pseudoniem Marnix Gijsen, maar hij was bovendien Belgisch Commissaris voor Informatie, en als zodanig, net als Barnouw, gevestigd te New York.

Beatrice (1965)

De laatste *Beatrijs*-vertaling in het Engels werd gepubliceerd in 1965; het is de enige Engelse *Beatrijs* die na de Tweede Wereldoorlog is uitgebracht. Deze vertaling is van de hand van E. Colledge (1910-1999; Eric, later, na toetreding tot de Orde der Augustijnen, Edmund), dit keer niet als zelfstandige vertaling maar als onderdeel van een verzameling religieus geïnspireerde middeleeuwse literatuur onder de titel *Mediaeval Netherlands Religious Literature* (Colledge, 1965).¹³ Het betreft hier een prozavertaling in modern Engels, gepresenteerd naast de Middelnederlandse tekst op de linkerpagina in de editie van Barnouw uit 1914.

Colledge was vooral geïnteresseerd in mystici en publiceerde naast *The Mediaeval Mystics of England* (1962) edities van mystieke geschriften, waaronder vertalingen van werken van Jan van Ruusbroec (Colledge and Walsh, 1978; Colledge and Bazire, 1957). In 1963 trad hij in in de Orde der Augustijnen. Van 1968 tot 1977 was hij als hoogleraar verbonden aan het Pontifical Institute of Mediaeval Studies in Toronto. Hij vertaalde de hier centraal gestelde passage als volgt:

<p>Die iongehelinc sach op die suverlike, Daer hi ghestade minne toe droech. Hi seide: 'Lief, waert 't u gevoech, Wi souden beeten ende bloemen lesen; Het dunct mi hier scone wesen. Laet ons spelen der minnen spel.' 'Wat segdi,' sprac si, 'dorper fel, Soudic beeten op tfelt, Ghelijc enen wive die wint ghelt Dorperlijc met haren lichame, Seker, soe haddic cleine scame! Dit en ware u niet ghesciet, Waerdi van dorpers aerde niet! Ic mach mi bedinken onsochte. Godsat hebdi diet sochte! Swighet meer deser talen Ende hoert die voghele inden dalen, Hoe si singen ende hem vervroyen. Die tijt sal u te min vernoyen, Alsic bi u ben al naect Op een bedde wel ghemaect, Soe doet al, dat u ghenoecht Ende dat uwer herten voeght.' (p. 144)</p>	<p>The young man looked upon the beautiful young woman for whom he felt a constant love, and he said: 'Beloved, if it would please you to dismount and gather some flowers, this seems to me to be a good place; and here let us play the game of love.' She said: 'Why are you talking like a crude village lout? Do you expect me to dismount here, in the fields, like a peasant woman who earns money with her body? Indeed, I should have little modesty to do that. Such a thing would never have occurred to you if you were not yourself a peasant by nature. I may well repent what I have done. God's curse on you who wished such a thing. Speak no more of such matters, and listen to how the birds in this valley sing and rejoice, and so the time will pass pleasantly for you. When I lie naked beside you in a well-made bed, then do everything that you please and which your heart longs for.' (p. 145)</p>
---	--

Dit is de eerste, en enige, van de vertalingen in het Engels waarin geen archaïsering wordt gebruikt. In de vertaling is het middeleeuwse verhaal soepel en vloeiend leesbaar, deels als gevolg van het feit dat de korte zinnen van het origineel vaak tot één langere zin zijn samengevoegd. Soms verdwijnen hierdoor echter nuances; soms wordt het Middelnederlands ook verkeerd geïnterpreteerd.¹⁴ Ook deze vertaling werd gepresenteerd zonder annotaties. Er is echter wel een inleiding, die betrekking heeft op het boek als geheel; één alinea daarvan is gewijd aan *Beatrijs*. Er wordt niet expliciet vermeld welke editie gebruikt is, maar dit gegeven is af te leiden uit de bibliografie voor het gehele boek, waarin de editie van Barnouw (1914) de enige geciteerde tekst betreffende *Beatrijs* is.

Concluderend

De bevindingen kunnen als volgt worden samengevat in een tabel:

vertaler(s)	proza	rijm	gekuist	archaisch	Middelmed.	inleiding	noten &c.
Housman & Simons	x	–	–	x	–	–	1
De Wolf Fuller	–	x	x	x	–	–	–
Geyl	–	x	x	x	–	x	–
Barnouw	–	x	–	x	x	x	–
Colledge	x	–	–	–	x	x	–

Een belangrijke vraag is nog niet aan de orde gekomen: geven de vertalers enige indicatie van het publiek waarvoor zij schrijven, en van hun motivatie om juist deze tekst te vertalen?

Het publiek van de vertaling van Housman en Simons is uiteraard het publiek van *The Pageant* geweest, en hun motivatie het leveren van een bijdrage aan het contemporaine *discours* met zijn fascinatie voor het middeleeuwse verleden en de daarbij behorende perceptie van intens beleefde religieuze en seksuele gevoelens. Voor lezers van *The Pageant* hoefde *Beatrijs* dan ook niet gekuist te worden. Dat dit wel het geval was in de uitgaven van De Wolf Fuller en Geyl heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat deze uitgaven (ook) voor studenten geschikt moesten zijn, wat in elk geval gesuggereerd wordt door uitgever (Harvard Cooperative Society) en serie (The Dutch Library).

De inleidingen bij de vertalingen van Geyl, Barnouw en Colledge geven alle drie blijk van een gevoel van verlies en cultuurpessimisme, en van verloren gegane religieuze gevoelens. Daartegenover worden de oprechte en frisse sentimenten van het middeleeuwse verhaal gesteld. Zo schrijft Geyl in zijn inleiding:

It is [the author's] utter absence of pose and his unqualified belief in the facts as well as the deep significance of the legend which make the little work so refreshing and which touch the imagination even of the modern reader so much more intimately than all the art and ingeniousness of our too self-conscious and sophisticated contemporaries. (p. iii)

Ook Jan-Albert Goris, in zijn inleiding bij de vertaling van Barnouw, en E. Colledge prijzen het origineel en hopen dat de daarin opgesloten religieuze boodschap lezers in de twintigste eeuw nog zal beroeren. Zo benadrukt Goris de als

zodanig door hem geïnterpreteerde boodschap van de middeleeuwse auteur ‘that we all need strength and forgiveness and that mercy will be granted us if we ask for it humbly and with a contrite heart’ (p. 14). Colledge roemt de vloeiende manier waarop in *Beatrijs* de in zijn ogen onontkoombare religieuze booschap is vervat:

[...] the story moves easily and compellingly to its climax. Easily and compellingly, at least, for those who still share the conviction of the poet, and of his age, that man’s greatest treasure is his immortal soul, which he imperils by mortal sin. (p. 14)

Uit deze (laatste) zin van de alinea in de inleiding die aan *Beatrijs* is gewijd, blijkt duidelijk dat Colledge zich ervan bewust is dat het aantal mensen dat de religieuze overtuiging van de dichter deelt, snel afneemt. Zijn boek is bedoeld voor die groep lezers die zich nog wél in de religieuze boodschappen van middeleeuwse auteurs kan vinden. De vertaling van Barnouw richt zich, bij monde van Goris, eveneens op een publiek dat het katholieke aspect van *Beatrijs* kan waarderen, maar vermeldt ook dat de vertaling een ‘valuable document [is] for the study of life in the Middle Ages’ (p. 14).

Samenvattend kan men zeggen dat de vertalers door middel van de vertaling een ander, eveneens christelijk publiek deelgenoot wilden maken van een emotie: een historische en religieuze sensatie. Van de tekst wordt bij een dergelijke opzet verwacht dat deze voor zich spreekt – dat de vertaling een emotionele translatie bewerkstelligt. Zoals in de middeleeuwen een stoffelijk overschot dat wonderen blijkt te verrichten soms een translatie geboden werd naar een plaats dichterbij het altaar, zo wordt door middel van de vertaling de oude tekst een plaats geboden in een nieuwe omgeving om ook daar zijn goede werk te kunnen doen. Om die historische en emotionele sensatie te ondergaan, is de stem uit het verleden voldoende; een ouderwetse woordkeus beoogt dit effect te versterken, terwijl noten of commentaar er slechts afbreuk aan zouden doen.

De moderne praktijk

De vijf vertalingen die hier de revue zijn gepasseerd, bieden een fascinerend diachronisch inzicht in de presentatie van Middelnederlandse verhalende poëzie in vertaling. De eerste drie vertalingen worden gepresenteerd in een op zichzelf staande, vertaalde vorm (Housman & Simons, De Wolf Fuller, Geyl). Daarna verschijnen twee publicaties waarbij de vertaling wordt gepresenteerd naast het Middelnederlands, de één in versvorm met quasi-middeleeuws vocabulaire,

waarbij de regels van origineel en vertaling parallel lopen, de ander in doorlopend proza waarbij de lezer zelf de vertaling bij het Middelnederlands moet zoeken.

Zoals we hebben gezien, blijft in de vijf *Beatrijs*-vertalingen de doelgroep impliciet, terwijl uit de inleidingen van de laatste drie blijkt dat een belangrijke reden om deze tekst te vertalen het religieuze aspect ervan is geweest. Deze vertalers hopen dat hun lezers een religieuze verheffing zullen ervaren en deelgenoot worden van wat algemeen beschouwd werd als middeleeuwse puurheid. De gebruikte archaische of gearchaïseerde taal is een hulpmiddel om in middeleeuwse sferen te komen. De vertaler van de meest recente *Beatrijs*, Colledge, laat doorschemeren te beseffen dat het lezen van *Beatrijs* als een religieuze ervaring nog maar aan weinigen is voorbehouden. Met de conventie om de vertaling archaisch te kleuren, is door hem als eerste gebroken.

Sinds de vertaling van Colledge uit 1965 is *Beatrijs* niet meer in het Engels vertaald, ondanks het feit dat juist gedurende de laatste decennia zeer veel Middelnederlandse literatuur, uiteraard vaak verhalende poëzie, in andere moderne talen is verschenen.¹⁵ Wellicht is de religiositeit van het verhaal, vroeger een belangrijke reden om het verhaal te vertalen, nu een struikelblok.

Vorm en presentatie

Als we nu speculeren hoe een nieuwe *Beatrijs*-vertaling eruit zou zien, kan in elk geval worden vastgesteld dat de vertaling geen quasi-middeleeuws woordgebruik zou bevatten, evenmin als gecensureerde (veranderde of weggelaten) passages. Bovendien kunnen we ervan uitgaan dat de vertaler in kwestie een vertaling produceert, of probeert te produceren, die inhoudelijk 'evenwaardig' is aan het origineel, om Hermans' term te gebruiken (Hermans, 1997), of, in Jakobsons definitie van interlinguale vertaling, dat de vertaler de talige tekens van het origineel zó heeft geïnterpreteerd door middel van andere talige tekens dat de boodschap van het origineel in tact blijft (Jakobson, 2004, p. 130). De uiteindelijke vorm waarin een vertaling wordt gepresenteerd is echter ook belangrijk omdat deze inzicht geeft in vaak niet geëxpliciteerde ideeën over de relatie tussen de oorspronkelijke, al dan niet middeleeuwse tekst en de vertaling. Deze presentatie is in belangrijke mate een kwestie van vigerende ideeën over (middeleeuwse) literatuur en over het wezen van vertalingen. Ontstane conventies, bestendigd en gecontinueerd door de eisen van uitgevers, spelen daarbij een belangrijke rol.

Recent uitgebrachte vertalingen van Middelnederlandse poëzie die uitgegeven worden door een wetenschappelijke uitgever voor een primair publiek van wetenschappers (inclusief studenten), presenteren de vertaling bij voorkeur als

een regel-voor-regel-prozavertaling naast de originele tekst. Door af te zien van het rijm wordt een dergelijke, nauwsluitende vertaling vergemakkelijkt. De Middelnederlandse tekst staat in praktisch alle gevallen op de linker bladzijde, terwijl de vertaling rechts staat.¹⁶ Dit heeft gevolgen voor gebruik en perceptie van de tekst. In een dergelijke opzet ligt het zwaartepunt van de uitgave op de vertaling op de rechterpagina; de geëditteerde Middelnederlandse tekst heeft tot functie een onmiddellijk vergelijk mogelijk te maken met de originele tekst die gelijk op loopt met de vertaling. De *leestekst* wordt, door zijn geprivilegieerde positie op de rechterpagina – ook immers de positie waarop de titelpagina wordt gedrukt en waar hoofdstukken of artikelen beginnen – de vertaling, die zo dient ‘as a window into the original’ (Johnson & Claassens, 2003, p. 46). Dáár begint de kennisgeving met de middeleeuwse tekst.

De middeleeuwse tekst en de vertaling daarvan zullen vooraf zijn gegaan door een meestal uitgebreide inleiding, waarin de redacteur(en) informatie over bewaard gebleven manuscripten, eerdere vertalingen, de auteur, oorspronkelijk publiek etcetera bespreken (allemaal zaken die de moderne lezer node mist in de oude *Beatrijs*-vertalingen), met daarna meestal een uitleg over de ‘translator’s policy’. In deze noot zien we vaak dat de vertaler benadrukt dat de vertaalde tekst ook op zichzelf, als een aantrekkelijk verhaal, kan worden gelezen: ‘we believe it may stand on its own as a reliable and citable text’ (Johnson & Claassens, 2003, p. 46), ‘a translation [...] that may be enjoyed in its own right’ (Summerfield in Besamusca & Bouwman, 2009, p. 41). Ook worden diverse andere aspecten van de vertaling hier kort, vaak enigszins verontschuldiging, belicht: ‘Nous avons opté pour une traduction fidèle [...]. De ce fait notre traduction n’échappe pas toujours aux maladdresses de la traduction littérale du mot à mot’ (Van Dijk & Finet-Van der Schaaf, 1994, p. 8).¹⁷

De vertaling zal ten slotte worden vergezeld van verklarende noten, van meer of minder uitgebreide woordenlijsten en van een index. Dat een bibliografie wordt toegevoegd, spreekt vanzelf. Met andere woorden, aan de vertaling wordt het complete apparaat gehangen van de op wetenschappelijke basis gestoelde studie van (middeleeuwse) literatuur. Volgens eminent vertaler, schrijver en criticus Vladimir Nabokov, schrijvend in 1964, was dit ook de enige manier om vertaalde, historische teksten uit te geven. Esthetiek en leesbaarheid van de vertaling achtte hij volledig ondergeschikt aan de bruikbaarheid van de tekst; berijmde vertalingen leidden er volgens hem toe dat ‘de auteur gemarteld en de lezer bedrogen’ werd (Keersmaekers, 2011, p. 66).

Moderne vertalingen worden niet gemaakt vanuit nostalgische of cultuurpessimistische gevoelens en beogen geen verheven doel, anders dan het bereiken van een beter begrip van de middeleeuwse tekst en de wereld waarin deze ontstond,

door de wetenschappelijke middelen waarover men op het moment van de uitgave beschikt in stelling te brengen. De wens door middel van de vertaling een emotie deelachtig te worden is als achterliggende gedachte vervangen door de behoefte aan onderbouwde kennis.

Een dwingende eis

Dat de tweetalige opzet van uitgaven van middeleeuwse literatuur een dwingende eis is geworden, ondervonden recent Bas Jongenelen en Ben Parsons, al jaren als duo actief als vertalers van komische vroegmoderne poëzie. Daarbij streefden zij er steeds naar woordspelingen en andere grappen zó weer te geven in hun berijmde, ééntalig gepubliceerde vertalingen dat verklarende noten over de bedoelde komische situaties overbodig waren. De tekst, vonden zij, diende ook in vertaling voor zichzelf te spreken; de vertaling moest de lezer een ervaring te bieden die vergelijkbaar was met de veronderstelde hilarische ervaring van het primaire publiek. Het resultaat was uiteraard een ‘hertaling’, om Van Altena’s term te gebruiken, waarbij de vertalers zich nogal wat (door hen noodzakelijk geachte) vrijheden veroorloofden. Hoewel sommige wetenschappelijke tijdschriften deze vertalingen in het verleden wel hebben opgenomen (bv. Jongenelen & Parsons, 2008), stuitten de auteurs op onwrikbaar verzet bij meer gerenommeerde tijdschriften en de uitgever waar ze hun boek *Comic Drama in the Low Countries c. 1450, An Anthology* (2012) wilden uitgeven. De eisen waren duidelijk: geen berijmde vertalingen, grapjes, woordspelingen en dergelijke uitleggen in noten of inleiding.¹⁸ In hun ‘translator’s policy’ verklaren ze nu dan ook dat ‘our intention is not to replace the original texts with our own versions and interpretations, but to help readers to appreciate them in their own right. To assist in this end, we have included the original Dutch pieces in facing text’ en ‘we ... hope that our notes will give some degree of access to this complex culture’ (Jongenelen & Parsons, 2012, p. viii).

Recente uitgaven van poëzie

Het is opmerkelijk dat ook vertalingen van poëzie voor de algemeen geïnteresseerde lezer tegenwoordig veel in tweetalige uitgaven worden gepubliceerd. Het betreft zowel bloemlezingen, waarbij geput is uit bestaande publicaties van het originele gedicht en van een elders verschenen vertaling (Pfeijffer en de Vries, 2010), nieuwe vertalingen door de samensteller van de bloemlezing (Schoneveld, 2008), of nieuw vertaalde gedichten van één auteur (Wiebes & Berg, 2011).¹⁹ Een reeds vijftien jaar lopende serie van Uitgeverij Lannoo met gedichten van

grote dichters onder de titel ‘De Mooiste van ...’ is eveneens tweetalig. Volgens de uitgever is ‘[u]niek aan deze reeks [...] het feit dat de gedichten in de oorspronkelijke taal én in vertaling worden opgenomen’.²⁰ Dergelijke vertalingen zijn meestal wel voorzien van een kort voorwoord of een nawoord van algemene aard, maar daarin wordt geen inzicht geboden in de gevolgde vertaalstrategie of antwoord gegeven op de vraag waarom voor een tweetalige uitgave is gekozen. Mogelijk is deze ontwikkeling het gevolg van een groeiend besef bij redacteurs en publiek dat vertalingen van gedichten zelfstandige literaire werken zijn. De presentatie van gedicht en vertaling op tegenoverliggende pagina’s biedt tegelijk, en afhankelijk van de gebruiker, ofwel een beeld van artistieke gelijkwaardigheid – zowel het gedicht als de vertaling zijn uitingen van dichtkunst –, ofwel van wantrouwen tegenover de vertaling: de lezer wil graag zelf kunnen controleren of de vertaler het gedicht recht doet, zonder er eerst een ander boek op na te moeten slaan. Wellicht speelt ook de al oudere, wetenschappelijke en tweetalige praktijk van het uitgeven van (middeleeuwse) berijmde teksten een rol.

Toekomstperspectief

Met deze overwegingen in het achterhoofd kunnen we ons een beeld vormen van een hypothetische nieuwe *Beatrijs*-uitgave volgens de hierboven geschetste lijnen: een regel-voor-regel-parallelvertaling in modern Engels, met inleiding en apparaat. Toch hoeft een dergelijke opzet niet zaligmakend te zijn. Een revolutionair nieuwe aanpak, zoals in de uitgave in de serie Nederlandse Klassieken, met de prachtige berijmde vertaling van Willem Wilmink (1995) naast wetenschappelijk apparaat als noten en woordverklaringen, biedt ook een lokkend perspectief.

Als de jonge minnaar Beatrijs ophaalt bij het klooster, geeft hij haar nieuwe kleren. Ze legt haar grauwe kloosterkleding af en hult zich onder de eglantier in een prachtig blauw gewaad. De jongeman lacht als hij ziet hoe mooi dat haar staat en zegt: ‘Lief, dit hemelblau / Staet u bat dan dede dat grau’ (Lulofs, 1963, vv. 275-276). De grauwe kledij komt later weer van pas als Beatrijs terugkeert naar het klooster, want daar is het passende kledij. Beatrijs kan teruggaan naar een vroeger stadium van haar leven en ontwikkeling; haar verhaal moet echter van tijd tot tijd in een nieuw jasje gestoken worden. Haar laatste Engelse jas dateert uit 1965 en begint sleets te worden. Het is tijd voor een nieuwe.

BIBLIOGRAFIE

- Barnouw, A.J. (1914). *Beatrijs. A Middle Dutch Legend. Edited from the only existing manuscript in the Royal Library, The Hague, with a grammatical introduction, notes and a glossary.* Publications of the Philological Society III. London: Oxford University Press.
- Barnouw, A.J. (1930-1933). *De vertellingen van de pelgrims naar Kantelberg*, 3 delen. Haarlem: Tjeenk Willink.
- Barnouw, A.J. (1944). *The Miracle of Beatrice. A Flemish Legend of c. 1300.* With an Introduction by Jan-Albert Goris. New York: Pantheon Books Inc.
- Barnouw, A.J. (1955). *Troilus en Criseyde.* Haarlem: Tjeenk Willink, 1955.
- Barnouw, A.J. (1966). *Het Boek van de Hertogin – Het Vogelparlement. Twee vroege gedichten.* Haarlem: Tjeenk Willink.
- Barnouw, A.J. (1967). *Reynard the Fox and other mediaeval Netherlands secular literature*, ed. and introd. by E. Colledge. Leiden: Sijthoff.
- Barnouw, A.J. (1971). *The Mirror of Salvation: a moral play of Everyman c. 1490.* Den Haag: Nijhoff.
- Besamusca, B., & A. Bouwman, ed., vert. T. Summerfield (2009). *Of Reynaert the Fox / Van den Vos Reynaerde. Text and Facing Translation of the Middle Dutch Beast Epic, with an introduction, notes and glossary.* Includes a chapter on Middle Dutch by Matthias Hüning and Ulrike Vogl. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Bastert, B., B.Besamusca & C. Dauven-Knippenberg, ed. en vert. (2005). *Karel ende Elegast, Mittelniederländisch – Neuhochdeutsch.* Bibliothek mittelniederländischer Literatur I. Münster: Agenda Verlag.
- Brooker, P., & A. Thacker. (2009). *The Oxford critical and cultural history of modernist magazines.* Vol. I: *Britain and Ireland 1880-1955.* Oxford: Oxford University Press.
- Bruinsma, K. (2001). *Hadewijch. Ferse fan minne.* Leeuwarden, Frysk en Frij.
- Colledge, E., & J. Bazire, ed. and trans. (1957). *Jan van Ruusbroec: The chastising of God's children, and The treatise of perfection of the sons of God.* Oxford: Blackwell.
- Colledge, E. (1962). *Mediaeval Mystics of England.* London: Murray.
- Colledge, E. (1965). *Mediaeval Netherlands Religious Literature.* Leiden: Sijthoff.
- Colledge, E., & J. Walsh, ed. and trans. (1978). *A Book of the Showings of the Anchoress Julian of Norwich.* Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Davidson, J. (1894). Ballad of a Nun. *The Yellow Book* 3, 273-279.
- Davidson, J. (1905). *Ballad of a Nun.* With illustrations by Paul Henry. (London?)
- De Wolf Fuller, H. (1901). Sources of Titus Andronicus. *Publications of the Modern Language Association*, 1-65.
- De Wolf Fuller, H. (1906). Romeo and Juliette. *Modern Philology* 4, 75-120.
- De Wolf Fuller, H. (1909). *Beatrice: A Legend of Our Lady. Written in the Netherlands in the fourteenth Century.* Cambridge, Mass.: Harvard Cooperative Society.

- Geyl, P. (1923). *A beautiful play of Lancelot of Denmark*. The Dutch Library I. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Geyl, P. (1927). *The Tale of Beatrice. Translated from the Middle Dutch*. The Dutch Library IV. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Hermans, T. (1997). Sprekend 'n vertaling. Vert. Cees Koster. *Filter* 4 (2), 9-16. Herdrukt in T. Naaykens, C. Koster, H. Bloemen & C. Meijer (2004). *Denken over vertalen. Tekstboek Vertaalwetenschap* (pp. 191-196). Nijmegen: Van Tilt.
- Hermans, T. (2003). Wat boeit is wat vertaling losmaakt. *Filter* 10 (4), 48-54.
- Housman, Laurence, & L. Simons (1905). *The Tale of a Nun. Done out of the Old Dutch (of Brother Geiselsbrecht, an Augustine monk, ca. 1320)*. Philadelphia: The Monk's Head.
- Jakonson, R. (2004). Enkele linguïstische aspecten van het vertalen. Vert. Barbara de Lange. In T. Naaykens, C. Koster, H. Bloemen & C. Meijer. (2004). *Denken over vertalen. Tekstboek Vertaalwetenschap* (pp. 129-134). Nijmegen: Van Tilt.
- Johnson, D.F., ed. en vert. (1992). *Penninc and Pieter Vostaert: Roman van Walewein*. New York: Garland.
- Johnson, D.F., & G.H.M. Claassens, ed. en vert. (2003). *Dutch Romances, vol. III: Five Interpolated Romances from the Lancelot Compilation*. Arthurian Archives X. Cambridge: D.S. Brewer.
- Jonckbloet, W.J.A. (1859). *Beatrijs en Carel ende Elegast*. Amsterdam: Van Kampen.
- Jongenelen, B., & B. Parsons (2008). 'A Famous and Most Miraculous Prophecy'. An Annotated Translation of a Middle Dutch Trickster Poem. *Journal of American Folklore* 121 (482), 473-484.
- Jongenelen, B., & B. Parsons (2012). *Comic Drama in the Low Countries c. 1450. An Anthology*. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Keersmaekers, F. (2004). 'Readable, indeed!' Nabokovs keuze voor de 'letterlijke' vertaling. *Filter* 18 (1), 65-70.
- Lulofs, F. (1963). *Beatrijs. Uitgegeven met inleiding en aantekeningen*. Zwolle: Tjeenk Willink.
- Parins, M.J. (1988). *Malory, the Critical Heritage*. London: Routledge.
- Pfeijffer, I.L., & G.J. de Vries (2010). *De 100 allermooiste gedichten van de Europese poëzie*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Reeve, M. ed., & N. Wright, vert. (2007). *Geoffrey of Monmouth: History of the Kings of Britain, an edition and translation of De gestis Britonum [Historia Regum Britanniae]*. Arthurian Studies LXIX. Woodbridge: The Boydell Press.
- Reynaert, J., & A. Vallarsa (2007). *Hadewijch. Poesie miste*. Genova: Marietti.
- Schluseman, R., & P. Wackers (2005). *Van den Vos Reynaerde – Reinart Fuchs*. Münster, Agenda.
- Schoneveld, C.W. (2008). *Bestorm mijn hart. De beste Engelse gedichten uit de 16de-19de eeuw*. Amsterdam: Muntinga Pockets.
- Simons, L., & L. Housman (1896). Tale of a Nun. *The Pageant* 1, 95-116.
- Van Altena, E. (1995). *Geoffrey Chaucer: De Canterbury-verhalen*. Ambo Klassiek. Baarn.
- Van Dijk, H., & B. Finet-Van der Schaaf, ed. en vert. (1994). *Die historie van Coninck Karel ende Elegast / L'histoire du Roi Charles et d'Elegast*. Groningen: Egbert Forsten.

Wiebes, M., & M. Berg (2011). *Oscar Wild: Gedichten*. Met een nawoord van Marja Wiebes. Leiden: Plantage.

Wilmink, W., vert. (1995). *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel*. Met een Inleiding en Teksteditie door Theo Meder. Nederlandse Klassieken. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker.

Websites

Harvard Cooperative Society: <http://store.thecoop.com>

Oxford Dictionary of National Biography on line: www.oxforddnb.com

Historici.nl: www.historici.nl/onderzoek/projecten/BWN/lemmata/bwn2/barnouw

Historici.nl: www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn1/geijl

Uitgeverij Lannoo: www.lannoo.be

Digitale bibliotheek van de Nederlandse Letteren: www.dnbl.org

NOTEN

- ¹ Zie bijvoorbeeld de bijdrage van Clara Strijbosch aan deze bundel.
- ² Ik laat hier de *Ballad of a Nun* (Davidson, 1894 en 1905) buiten beschouwing. De ballade is weliswaar geënt op de legende van Maria die de plaats van een zondige kloosterlinge inneemt, maar het is onwaarschijnlijk dat de Middelnederlandse *Beatrijs* Davidsons bron is geweest. In de *Ballad of a Nun* kan de jonge vrouw, ondanks het hanteren van de zweep ("Then she would ply her knotted scourge / Until she swooned") de geluiden van het carnaval in de stad niet weerstaan. Ze rent naar de stad en biedt zich dwingend aan aan de eerste de beste verbaasde jongeman ("Your love, your love, sweet lord," she said; / "I bring you my virginity"). Nog dezelfde nacht rent ze terug door de sneeuw, en merkt dat Maria haar plaats heeft ingenomen. Zie over Davidson alsook over Housman en Simons de bijdrage van Walter Verschuereen aan deze bundel.
- ³ Voor een overzicht van modernistische tijdschriften uit deze periode, zie Brooker & Thacker, 2009.
- ⁴ Katherine Cockin in de *Oxford Dictionary of National Biography* on line: www.oxforddnb.com. Geraadpleegd op 30 december 2011.
- ⁵ Ook Housmans zuster Clemence, met wie hij zijn hele leven een huis deelde, publiceerde een op Malory's *Morte d'Arthur* geïnspireerde roman, *The Life of Sir Aglovalde de Galis* (London: Methuen, 1905). Zie Oakley, 2009, pp. 60-67.
- ⁶ Zie <http://store.thecoop.com>; ('about us'). Geraadpleegd op 30 december 2011.
- ⁷ Het betreft de professoren Kittredge en Baker van Harvard en Neilson van Columbia University; de 'friends in Netherland' die genoemd worden zijn Logeman (Gent), Verdam en De Vries (Leiden), Barnouw (Den Haag) en Worp (Groningen). De Wolf Fuller 1906, p. 75, noot 1; p. 78, noot 1; p. 99, noot 1.
- ⁸ Zie A.J. Barnouw in www.historici.nl/onderzoek/projecten/BWN/lemmata/bwn2/barnouw. Geraadpleegd op 30 december 2011.

- ⁹ De overige teksten in deze serie zijn: II, *An Ingenious Play of Esmoreit* (1924), en III, *A marvelous history of Mary of Nimmegen who for more than seven year lived and had ado with the devil* (1924), beide vertaald door Harry Morgan Ayres, met een inleiding door A. J. Barnouw.
- ¹⁰ Zie: Geijl, Pieter Catharinus Arie op www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn1/geijl. Geraadpleegd op 28 december 2011.
- ¹¹ Door Uitgeverij Het Spectrum in Utrecht als Prisma nr. 94 in 1954 en als nr. 1506 in 1968 en 1971, en als Ooievaarspocket in 1995. Van Altena wijst erop dat Barnouws vertaling niet alle verhalen uit de *Canterbury Tales* omvat, dat de vertaler om 'kuisheidsredenen' fragmenten oversloeg en dat hij andere 'bedekte [...] met een vijgeblad' (Van Altena, 1995, p. 30).
- ¹² Barnouw, 1914, v. 347: 'Soudic', 'tfelt'; v. 350: 'haddic'; v. 354: 'diet sochte'; v. 357: na 'vervroyen' een punt; v. 358: na 'vernoyen' een komma.
- ¹³ Verder in deze bundel: Beatrice of Nazareth, *There are Seven Manners of Loving*; Hadewijch, *Letters*; Blessed John Ruysbroek, *The Book of the Sparkling Stone*; Anon., *Mary of Nijmeghen*.
- ¹⁴ Bijvoorbeeld 'dat sie sterven waende'(p. 128), vertaald als 'until she longed for death' (p. 129). Er is echter geen sprake van verlangen, wel van grote nood, waaraan Beatrijs vreest te bezwijken. Ook de beschrijving van het kloosterraampje waardoor de twee geliefden elkaar spreken: 'tfensterkijn, dat met yseren banden / Dwers ende lanx was bevlochten'(p. 130), hetgeen vertaald wordt als 'the window, which was latticed with iron bars'(p. 131). In de vertaling lopen hierdoor de ijzeren staven niet meer horizontaal en verticaal, zoals in het origineel, maar diagonaal. Wellicht is de vertaling wat haastig tot stand gekomen; ook de slordig overgenomen interpunctie van het Middelnederlands lijkt daarop te wijzen.
- ¹⁵ Een kleine greep: Johnson, 1992; Van Dijk & Finet-van der Schaaf, 1994; Bruinsma, 2001; Johnson & Claassens, 2003; Bastert, Besamusca & Dauven-Knippenberg, 2005; Schluseman & Wackers, 2005; Reynaert & Vallarsa, 2007; Besamusca, Bouwman & Summerfield, 2009.
- ¹⁶ De enige mij bekende uitzondering op deze presentatie is Reeve, 2007. Deze beslissing wordt in de Translator's Note (pp. lxxv-lxxvi) niet nader toegelicht.
- ¹⁷ Zie over het vertalerswoord Hermans, 2003, pp. 49-51.
- ¹⁸ Met dank aan Bas Jongenelen; deze alinea is gebaseerd op emailcorrespondentie met de auteur.
- ¹⁹ Voor de goede orde wil ik hierbij met nadruk aantekenen dat deze selectie geen aanspraak maakt op volledigheid.
- ²⁰ Zie daarvoor de website van de uitgever: www.lannoo.be.

BEATRIJS IN 'THE YELLOW NINETIES'

Walter Verschueren

KU Leuven HUBrussel, België

The first integral English translation of the Dutch medieval tale of *Beatrijs* is a prose translation by Leo Simons and Laurence Housman that appeared in 1896 in the luxurious magazine *The Pageant*. Examining the agents and circumstances that led to this publication, this contribution seeks to find an answer as to how and why this medieval Dutch legend found its place in a magazine that during its short-lived existence (1896-1897) was instrumental in propagating the ideas and works of the second generation Pre-Raphaelites and early Symbolists in the British 1890s, the 'Yellow Nineties'. Key to the investigation is (a) the network that developed around Leo Simons during his apprenticeship in the London publishing business during the years 1893-1897, (b) the 1894 publication of John Davidson's 'The Ballad of a Nun' in *The Yellow Book*, and (c) the emergence of the 'new mysticism' that coincided with the breakthrough of the second generation Pre-Raphaelite or Aesthetic Movement.

Inleiding

In 1896 verscheen bij Henry & Company, een Londense uitgeverij gevestigd op 93, Saint Martin's Lane, de eerste integrale Engelse vertaling van de *Beatrijs* in het luxe-magazine *The Pageant*. Het betreft een prozavertaling in pseudo-Middeleeuws, getekend: L(eo). Simons en L(aurence). Housman. Dezelfde vertaling werd vijf jaar later, in 1901, opnieuw uitgegeven in de Verenigde Staten, dit keer als zelfstandig werk bij The Monk's Head in Philadelphia met de titel *The Tale of a Nun. Done out of the old Dutch (of Brother Geiselbrecht, an Augustine Monk, ca. 1320)* (Hill, 1983, p. 9). Noch de vertaalde tekst noch de omstandigheden waarin die tot stand kwam, zijn tot op heden grondig bestudeerd, net zomin als de receptie die de tekst te beurt viel. Die kritische stilte staat op het eerste gezicht in een schril contrast met de prominente plaats die de tekst inneemt in het geheel van de bijdragen tot de eerste aflevering van *The Pageant*. Samen met Alfred Sutro's vertaling van *La Mort de Tintagiles*, een kort stuk voor marionet-

tentheater dat Maurice Maeterlinck twee jaar tevoren had geschreven, vormt de *Tale of a Nun* immers de omvangrijkste literaire bijdrage aan dit modieuze magazine dat zich gedurende de jaren 1896-1897 kortstondig profileerde als een van de spreekbuizen voor het symbolisme en decadentisme in Engeland. In deze bijdrage tracht ik te achterhalen hoe en waarom deze vertaling van de Middelnederlandse Maria-legende over een 'nonne hovesche ende subtiel van zeden' zo'n belangrijke plaats kreeg in *The Pageant* en in de uitbouw van de tweede generatie van het prerafaëlisme, beter bekend als de Aesthetic Movement.

Twee heren

Het leven en werk van de twee auteurs van deze prozavertaling zijn tot op heden niet systematisch gedocumenteerd.^{1*} Het punt waar hun beider wegen kruisten, kan daarom slechts indirect en met een vleugje speculatie worden ingevuld. Leo (Lion) Simons is de joods-Nederlandse theatercriticus (1862-1932), die vooral vermaardheid geniet als geestelijke vader van de door hem in 1905 opgerichte Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur (later kortweg De Wereldbibliotheek). Minder bekend, maar even belangrijk is Simons' levenslange en diepgaande sympathie voor de Vlaamse Beweging.² Enkele jaren voor het verschijnen van de vertaling van de *Beatrijs* had Simons op het Taal- en Letterkundig Congres van 1891 te Gent kennisgemaakt met een aantal boegbeelden uit de Vlaamse Beweging en sindsdien was hij ferm begaan met de Vlaamse zaak en toonde hij zich een overtuigd adept van de Groot-Nederlandse gedachte. In het licht daarvan hoeft het nauwelijks verwondering te wekken dat hij een levendige belangstelling voor de Vlaamse letterkunde ontwikkelde. Vanaf 1905 zou hij daarvan een heel aantal werken uitbrengen in de Wereldbibliotheek.³ Een vertaling van de *Beatrijs* kaderde ongetwijfeld ten dele in Simons gestage ideologische zoektocht naar een gemeenschappelijk Vlaams-Nederlands cultuurerfgoed. Naast zijn werk als toneelcriticus en uitgever koesterde Simons ook creatieve ambities als toneelschrijver.

Simons woonde ten tijde van het verschijnen van de *Beatrijs*-vertaling in Londen. In de periode 1893-1897 was hij daar actief bij de uitgeverij Henry & Company, die onder meer *The Pageant* uitgaf. Het lijkt daarom niet onaanmerkelijk dat Simons door zijn werk bij Henry & Company (waarvan hij uiteindelijk ook voor korte tijd zakenpartner zou worden) in contact werd gebracht met de redactie en de medewerkers van *The Pageant*. Een van die medewerkers was Laurence Housman (1865-1959). Laurence, door de geschiedenis veroordeeld

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 102 e.v.

om heel lang in de schaduw te staan van zijn oudere broer Alfred Edward Housman (1859-1936), auteur van de befaamde gedichtencyclus *A Shropshire Lad* (1896), was in zijn tijd vooral bekend als een begenadigd en succesvol illustrator. Zijn werk situeert zich geheel in de traditie van het werk van Charles Ricketts (1866-1931), levensgezel van Charles Haslewood Shannon (1863-1937), die op zijn beurt de redactie van de kunstsectie in de eerste aflevering van *The Pageant* onder zijn hoede had.⁴ Later in zijn leven ontpopte Housman zich tot een bijzonder productief auteur van toneelwerken, sprookjes en kinderverhalen, vaak met een christelijke ondertoon.

Simons en Housman hadden heel wat gemeen: naast een gedeelde belangstelling voor het toneel en de grafische kunsten (ook Simons had bij een eerder verblijf in Londen een tijdlang tekenles gevolgd aan de Kensington Art School), toonden beiden ook een vergelijkbaar sociaal engagement dat werd geïnspireerd door die typische laatnegentiende-eeuwse mengeling van socialisme, 'nieuwe mystiek', een terugkeer naar het middeleeuws of pseudo-middeleeuws gedachtengoed, alsook een uitgesproken belangstelling voor de volksoverlevering.

Hoe de samenwerking tussen Simons en Housman er precies heeft uitgezien, is niet aan de hand van documenten vast te stellen. Werkten zij als een vertalersduo of was er sprake van een taakverdeling? De opmerkelijke afwezigheid van enigerlei grafisch materiaal bij *The Tale of a Nun* sterkt de gedachte dat Housman actief aan de vertaling zelf heeft meegewerkt en het vermoeden rijst tevens dat, ondanks Simons' ongetwijfeld meer dan gedegen kennis van het Engels, Housman finaal verantwoordelijk is geweest voor het markante idioom waarin de tekst is geschreven. Neem, bijvoorbeeld, de passage waarin de non wordt voorgesteld als slachtoffer van de liefdesgod:

This Maiden was not free from Love, who is wont to work so great wonders over all the world. Sometimes he bringeth shame and torment and sorrow; sometimes joy and happiness. Who is wise he maketh so foolish that he needs come to grief whether willing or unwilling. Another he so vanquished that he knows no more whether to speak or to be dumb be [sic!] to his boon. Many a one he trampleth under foot, who may not rise but when he giveth leave. (Simons & Housman, 1896, p. 95)

Ofschoon de spelling en woordkeuze hier ontegensprekelijk eigentijds zijn, heeft de auteur er niettemin enkele gemarkeerde elementen aan toegevoegd, zoals de herkenbare eth-vorm, die de bedoeling hebben om een Middelen-gese tekst te suggereren. De 'Tale of a Nun' is daarin geenszins uniek. Al te vaak wordt het negentiende-eeuwse medievalisme in Engeland vereenzelvigd met die andere,

veel beroemdere publicatie uit 1896, de Chaucer-editie van William Morris, beter bekend als de Kelmscott Chaucer. Die combineert de originele Middel-Engelse tekst met eigentijdse illustraties van Edward Burne-Jones, maar de waarheid gebiedt te zeggen dat in een tijd waarin neogotiek en medievalisme in Engeland de culturele plak zwaaiden, de kennis van het Middelen-gels zo goed als verloren was gegaan. De Kelmscott Chaucer blijft dan ook tot op heden vooral belangrijk als voorbeeld van een bepaalde Britse traditie in de boekdrukkunst, eerder dan een teksteditie. Wie op het einde van het Victoriaanse tijdperk wilde dat zijn tekst inhoudelijk kon 'werken' en tegelijk wilde inspelen op de contemporaine hang naar de middeleeuwen, kon daarom best werken met suggestie, door middel van wat ik hier gemakshalve zal betitelen als 'pseudo-Middelen-gels'.

Tot zover Housman. Simons' aandeel zou er mogelijk in hebben bestaan een eerste ruwe (sterk brontekstgerichte) versie aan te leveren. Alleszins strookt dergelijke werkwijze met de vertaalopvatting die Simons jaren later zou verwoorden in zijn impressionante bundel *Studies & Lezingen* (1911). Daarin verkondigt Simons hoe hij zich in een geprivilegieerde positie bevond, als uitgever van de 'Wereldbibliotheek', om vertalingen te beoordelen. In deze opmerkelijke, maar in vertaalmiddens helaas weinig bekende tekst, doet Simons meer dan een lans breken voor het vertaalmétier. In een en dezelfde adem promoveert hij de vertaler tot medeauteur. De vertaler, aldus Simons, is vergelijkbaar met de 'muzikale uitvoerder', maar dan wel een die zich houdt aan de regels van wat in de muziek bekend staat als de 'historische uitvoeringstraditie': een medeauteurschap gebaseerd op strenge analyse en diepgaand respect voor de brontekst.

En dan komt het vertalen, waarbij den overbrenger de rol toekomt van den reproduceerenden kunstenaar. Hij wordt de vertolker, zooals de pianist en de tooneelspeler dat zijn, en zijn hulpmiddel is zijn eigen taal. Dat hij die volkomen moet beheerschen om haar te doen luisteren naar al de schakeeringen van zijn origineel, en weten wat hij er mee doen kan en mag, om dat oorspronkelijke werk zoo dicht mogelijk te benaderen, lijkt vanzelfsprekend, maar stelt een zeer straffen eisch, juist omdat elke taal, en elke taalperiode, haar eigen karakter en eigen aard heeft en een nauwkeurig volgen van het origineel daarom zoo licht verloopt in een verwringen van de eigen taal. De vertaler moet het oorspronkelijke werk in zijn beteekenis, uitdrukkingswijze en trant geheel in zich opgenomen hebben, om dan, met de uiterste reproductieve taalgevoeligheid, in zijn eigen taal de gedachten, beelden, gevoelens, klanken, rythmus van den schrijver heel zuiver weer te geven – en er van af wijken, waar een te dicht volgen juist een verkeerden indruk wekken zou. (Simons, 1911, p. 375)

Van dergelijke 'noodzakelijke afwijkingen' van de brontekst valt overigens weinig of niets te merken in 'The Tale of a Nun': de strategie van de prozavertaling wordt immers doorgaans precies aangegrepen om zo getrouw mogelijk de betekenis van het origineel weer te geven. De vertaling van Housman en Simons bevat hooguit drie substantiële, betekenisvolle vertaalverschuivingen. De eerste twee verschuivingen, allebei weglatingen, betreffen passages waarin wordt verwezen naar culturele realia (respectievelijk vv. 519-524 waarin sprake is van Theophilus van Adana⁵ en vv. 636-657 waar melding is van Gisemast⁶). Beide ingrepen zijn te verklaren vanuit een formele (typografische) overweging: omdat het 'stylesheet' van *The Pageant* zelden of nooit voetnoten toeliet, waren passages die annotaties behoefden om ten volle te worden begrepen uit den boze. Het derde fragment (regels 985-996) betreft een inkorting: het gaat hier strikt genomen om een recapitulatie van het verhaal die voorzeker zinvol was in de hoofdzakelijk orale cultuur van de veertiende eeuw, maar die in een laatnegentiende-eeuwse context als overbodig kon worden beschouwd.

Van exuberante 'ballad' naar prozaïsche 'tale'

Een grondiger analyse van deze vertaalverschuivingen verdient ongetwijfeld elders meer aandacht, maar mij houdt in deze bijdrage een andere vraag bezig. De reden waarom de vertaling van de *Beatrijs* kon verschijnen in *The Pageant* is niet enkel te wijten aan een toevallige samenloop van omstandigheden die Simons en Housman samenbracht. De vertaling was evenzo in hoge mate een product van haar tijd.

The Pageant was een bijzonder fraai (en duur) magazine, kunstig uitgegeven en gedrukt in de traditie van de beste Britse boekdrukkunst. Daarin verschilt het weinig of niets van andere publicaties zoals *The Germ* (1850), het lijfblad van de prerafaëlieten, en *The Yellow Book*, het roemruchte blad van het decadentisme dat in dertien afleveringen verscheen tussen 1894 en 1897. Het is genoegzaam bekend welke invloed beide tijdschriften, ondanks de korte periode waarin ze verschenen en hun uiterst beperkte oplage, zowel grafisch als inhoudelijk hebben gehad op de tijdschriften van het Britse Fin de Siècle. De aanleiding tot de publicatie van de 'Tale of a Nun' in *The Pageant* was bovendien naar alle waarschijnlijkheid een directe respons op een eerdere publicatie in *The Yellow Book*. In 1894, twee jaar voor de prozavertaling van Simons en Housman, publiceerde de Schotse dichter John Davidson (1857-1909) daar zijn dichterlijke maar vooral pittige bewerking van de Beatrijs-legende: 'The Ballad of a Nun', naar verluidt een van de meest geciteerde teksten uit de korte, bewogen geschiedenis van het tijdschrift.⁷ Het is mijn vermoeden dat de brontekstgetrouwe prozavertaling van

Simons en Housman een reactie is (een corrigerende ‘backlash’ zeg maar) op Davidsons vrije, openlijk erotiserende bewerking van de bekende Maria-legende. De verschijning van ‘The Ballad of a Nun’ in *The Yellow Book* ging inderdaad niet onopgemerkt voorbij. In Davidsons versie, immers, verlaat de non het klooster niet op uitnodiging van de jongeling, maar geheel uit zichzelf: als de vrijgevochten Nora uit Ibsens *Poppenhuis* slaat zij de zware kloosterdeur achter zich dicht en trekt de wijde wereld in ‘to worship sinful man’:

Life’s dearest meaning I shall probe;
Lo! I shall taste of Love at last!
Away!’ She doffed her outer robe.
And sent it sailing down the blast.

Her body seemed to warm the wind;
With bleeding feet o’er ice she ran:
‘I leave the righteous God behind;
I go to worship sinful man.’

She reached the sounding city’s gate;
No question did the warder ask:
He passed her in: ‘Welcome, wild mate!
He thought her some fantastic mask.

Half-naked through the town she went;
Each footstep left a bloody mark;
Crowds followed her with looks intent;
Her bright eyes made the torches dark.

Alone and watching in the street
There stood a grave youth nobly dressed;
To him she knelt and kissed his feet;
Her face her great desire confessed.

Straight to his house the nun he led:
‘Strange lady, what would you with me?’
‘Your love, your love, sweet lord,’ she said;
‘I bring you my virginity.’

De radicale wending die de psychologie van de Beatrijs-figuur hier ondergaat (‘I bring you my virginity’) kan ten dele worden verklaard door de vorm van de oude volksballade die Davidson hanteert. Zoals Karel Reijnders reeds overtuigend aantoonde in zijn vergelijkende studie van Davidsons ballade en Boutens’

bewerking van de Beatrijs-legende, laat de volksballadevorm slechts weinig nuance toe: zij stoelt op een zwart-wit contrast dat in dit geval haast karikaturale proporties aanneemt (Reijnders, 1962). Daardoor wordt de Beatrijs-figuur in haar handelingen afgeschilderd als een vrijgevochten, bewust opstandige en uitdagende Lady Godiva, die nog slechts moeizaam verzoenbaar is met het hoofdpersonage van de oorspronkelijke Middelnederlandse Maria-legende. Maar tevens is het duidelijk dat de 'Ballad of a Nun' is geschreven om ten volle aan de frivole verwachtingen van het lezerspubliek van *The Yellow Book* te beantwoorden. Dat laatste is Davidson aardig gelukt: zijn 'Ballad of a Nun' werd in het laat-Victoriaanse Londen al gauw het literaire gesprek van de dag en er volgden tal van burleske navolgingen en parodieën, de ene al schuiner dan de andere.

Ofschoon Davidsons creatie ontegensprekelijk elementen deelt met de middeleeuwse *Beatrijs*, blijft de link met het oorspronkelijke Middelnederlandse gedicht enigermate betwistbaar. Het is immers onwaarschijnlijk dat Davidson zich bij de compositie van de 'Ballad of a Nun' enkel door de Middelnederlandse legende heeft laten inspireren. Veeleer lijkt het aannemelijk dat hij ook elders te rade is gegaan, mogelijk bij Villier de l'Isle Adams eigen miniatuurversie van de legende in 'Soeur Natalia', een van de *Contes cruels* van 1888 (Reijnders, 1962, p. 113). Hoe dan ook, de ballade deed behoorlijk wat stof opwaaien en werd gezien als een bewuste provocatie van de gangbare moraal: dat God Maria stuurt om een onmiskenaar op seks beluste non vergeving te schenken ging voor menig Victoriaanse moraalridder een brug te ver. Een motief voor het verschijnen van een nieuwe, brongetrouwe vertaling van de *Beatrijs* was er dus duidelijk. Maar waarom nu precies in *The Pageant*?⁸

Beatrijs en Maria Magdalena

Een eerste deel van het antwoord op deze vraag is al gegeven: als uitgever *in spe* moet Simons ongetwijfeld de nieuwste publicaties van de *Yellow Book* op de voet hebben gevolgd en Davidsons ballade hebben gekend. Zo niet, zou Housman, die in 1894 al ander werk van Davidson van illustraties had voorzien, 'The Ballad of a Nun' zeker onder Simons' aandacht hebben gebracht.⁹

Het tweede deel van het antwoord valt ten dele af te lezen van de inhoudstafel van de 240 pagina's tellende eerste aflevering van *The Pageant*. Daaruit blijkt in welk geraffineerd gezelschap onze non van zulke 'sonderlinghe scoenhede' vertoeft. 'The Tale of a Nun' wordt omringd door werk van Charles Swinburne, een dichter onverbrekkelijk geassocieerd met de prerafaëlitische beweging, en van Yeats, wiens vroege werk (dat van voor 1900) in eenzelfde teken staat. Volgen dan twee Franstalige auteurs, die gemeenzaam met het symbolisme worden geas-

socieerd: Paul Verlaine en Maurice Maeterlinck. Eveneens opvallend, maar geheel in dezelfde lijn, zijn de essayistische bijdragen die handelen over werken of kunstenaars die, nog maar eens, met de Prerafaëlieten worden geassocieerd: zo is er een bijdrage over Sandro Botticelli, eentje over de Florentijnse schilderkunst van het Italiaanse Quattrocento in het algemeen, en tot slot een heel uitvoerig artikel over het grafische werk van Charles Ricketts, die werkte in de traditie van Edward Burne-Jones. Elders in het blad vinden we afbeeldingen van werk van diezelfde Edward Burne-Jones, van John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti en George Frederic Watts.

Wat deze mengeling van prerafaëlitische en vroeg-symbolistische kunst gemeen heeft, is een soort ingehouden, langoureuze sensualiteit die zich bij voorkeur manifesteert in een middeleeuwse context, waarbij verwijzingen naar de bijbel geenszins worden geschuwd. De eerste aflevering van *The Pageant* opent niet toevallig met een afbeelding van Dante Gabriel Rossetti's beroemde 'Mary Magdalene at the Door of Simon the Pharisee' (1858). De figuur van Maria Magdalena, obsessief aanwezig in het werk van Rossetti, is de figuur bij uitstek die balanceert op de grens tussen het hoerige en het heilige, en vormt het archetype van de boetvaardige zondares die door Jezus zelf wordt vergeven. In *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost* neemt Jerome McGann precies dit schilderij als voorbeeld ter illustratie van de dynamische oppositie tussen 'the house of feasting' (het lichamelijke verlangen) en 'the house of Christ and Simon' (het verlangen naar geestelijke eenmaking), precies ook de thematiek waarvan de *Beatrijs* is doordrongen (McGann, 2000, pp. 111-113).

In mijn oordeel wordt met de publicatie van de 'Tale of a Nun' in *The Pageant*, de *Beatrijs*-legende opgevoerd als een programmatisch onderdeel van de zogeheten tweede fase van de prerafaëlitische beweging, het 'esthetisch prerafaëlisme', dat wordt gekenmerkt door een bijzondere belangstelling voor wat in de literatuur bekend staat als een 'eroticized medievalism'. Het verschil met Davidson is niettemin overduidelijk: waar de non in het gedicht van de Schot haar maagdelijkheid te grabbel gooit ('I bring you my virginity'), wordt *Beatrijs* in de vertaling van Simons en Housman terug herleid tot haar middeleeuwse eenvoud, als een verstilde figuur van penitentie of, zoals een criticus het ooit beschreef, 'verheven in haar eenvoud, ontroerend in haar naïviteit'.¹⁰ De zucht van erotiek die in sommige passages blijft hangen (zoals de steeds tot de verbeelding sprekende 'ontnonning' of aflegging van het habijt) blijft net als bij de vrouwenfiguren van de prerafaëlieten eerder suggestief, vergeestelijkt.

Deze vergeestelijkte erotiek die ten tijde van het Fin de Siècle hand in hand ging, zowel in Engeland als elders, met een opflakkerende belangstelling voor het middeleeuwse erfgoed, is tevens onverbrekkelijk verbonden is met de opkomst

van de nieuwe mystiek, die sinds 1884, met de publicatie van Huysmans' *A Rebours*, aan populariteit won en die met de introductie van de werken van Maurice Maeterlinck rond de eeuwwende tot een ware 'mode' zou uitgroeien (Bel, 1990). Het is typisch voor het gedachtengoed van die nieuwe mystiek dat de vrouw een centrale rol wordt toebedeeld, omdat zij als wezen verfijnder wordt geacht dan de man: zij is de bron van liefde, van vergeving, van haar gaat loutering uit. Ook in die optiek past de Beatrijs, als Maria-legende, perfect in het plaatje van het esthetisch prerafaëlisme dat aan de afbeelding van de vrouw als vergeestelijkt-erotisch object een haast exclusieve plaats toekent.¹¹

Besluit

Dat de *Beatrijs* anno 1896 een plek had gevonden op menige Londense salontafel, in de vorm van een luxueus uitgegeven lees- en kijkboek als *The Pageant* is al bij al minder vreemd dan op het eerste gezicht lijkt: hoogstwaarschijnlijk vertaald als reactie en correctie op Davidsons populaire gedicht in *The Yellow Book* speelde ook deze prozavertaling een eigen, bescheiden rol in die grote internationale ontwikkeling waarin de opkomst van het symbolisme en de toenemende belangstelling voor het mystieke en middeleeuwse gedachtengoed exemplarisch samenvloeiden. Toch moet het belang ervan genuanceerd worden. Ik bedoel daarmee geeneens de bijzonder kleine oplage die een blad als *The Pageant* had – volgens sommige bronnen waren er niet meer dan 250 intekenaars (Brooker & Thacker, 2009). We hebben hier niet te maken met een vertaling die op waarlijk vernieuwend heeft gewerkt binnen het systeem van de ontvangende cultuur: daarvoor was ze immers te bevestigend ten aanzien van een reeds bestaande artistieke tendens. Dit maakt deze vertaling echter niet minder mooi, maar wel een stuk minder bekend en minder invloedrijk dan de excentrieke versie waartegen zij zich probeerde af te zetten.

BIBLIOGRAFIE

- Bel, J. (1990). Middeleeuwen en mystiek in het fin-de-siècle. *Literatuur* 7, 276-284.
- Brake, L. & Demoor, M. (2009), *Dictionary of nineteenth-century journalism in Great Britain and Ireland*. Gent: Academia Press.
- Brooker, P. & Thacker, A. (2009). *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Vol.I. Oxford: Oxford University Press.
- Corbett, D.P. (2009). Symbolism in British 'Little Magazines': the *Dial* (1889-1897); the *Pageant* (1896-7); and the *Dome* (1897-1900). In Brooker & Thacker, 2009, 101-119.
- Davidson, C. (1894). The Ballad of a Nun. *The Yellow Book* 3, 273-279.

- Hart, L. (2005). Laurence Housman: A Subject in Search of a Biographer. *Housman Society Journal* 31, 15-36.
- Hill, W.W. (1973). Laurence Housman in Books: A Checklist. *Colby Library Quarterly* 10 (2), 79-88.
- Hodgkins, I.G.K. (1975). Laurence Housman. In: *The Housmans: Laurence Housman 1865-1959; Clemence Housman 1861-1955; Alfred Edward Housman 1859-1936*. Londen: National Book League.
- Housman, L., & L. Simons (1901), *The Tale of a Nun*, Philadelphia: The Monk's Head.
- Janssens, J. (red.) (1986). *Beatrijs*. Zellik: Poketino.
- McGann, J. (2000). *Dante Gabriel Rossetti and The Game That Must Be Lost*. New Haven: Yale University Press.
- Miedema, N. (2005). *Enkele beelden uit het leven van Leo Simons 1862-1932*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Monteyne, L. (1926), Rutten: Beatrijs. In: *Kritische Bijdragen over tooneel*. Antwerpen: Ruquoy, Delagarde & Van Uffelen, 167-179.
- Reijnders, K. (1962). Tweemaal: non in een landschap. John Davidson, A ballad of a nun; P.C. Boutens, Beatrijs. *Forum der Letteren* 3, 113-131.
- Simons, L. (1911), *Studies en lezingen*, Amsterdam: Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur.
- Simons, L. & Housman, L. (1896). Tale of a Nun. *The Pageant* 1, 94-116.
- Van den Steene, W. (2001), *Oog voor Vlaanderen. Leo Simons (1862-1932) en de Vlaamse ontvoeringsstrijd*. Gent: Koninklijke Academie voor Vlaamse Taal- en Letterkunde.

NOTEN

- ¹ Van Laurence Housman bestaat tot op heden geen biografie; voor schaarse informatie zie Hart, 2005, en Hodgkins, 1975. Wel bestaat er een autobiografie van Housman, *The Unexpected Years*, verschenen in 1937. In 2009 verscheen bij Brewin Books *Inseparable Siblings* van Elizabeth Oakley, een gedeelde biografie van Laurence en Clemence Housman. Voor Leo Simons is het op dit moment van schrijven nog wachten op de biografie die wordt voorbereid door Niek Miedema (publicatie aangekondigd voor 2012, een voorproefje in Miedema, 2005).
- ² Voor Simons' heel aparte positie als joods sympathisant van de steeds meer radicaliserende Vlaamse beweging rond de Eerste Wereldoorlog, zie: Van den Steene, 2001.
- ³ Van bij het ontstaan van de Wereldbibliotheek werden Vlaamse werken opgenomen in het fonds. In 1920 verscheen zelfs een aparte reeks van de Wereldbibliotheek, de 'Vlaamse Bibliotheek'. De reeks was echter een kort leven was beschoren en werd al na enkele jaren stopgezet.
- ⁴ De redactie van de literatuursectie werd verzorgd door J.W. Gleeson White (1851-1898), die eveneens bekend stond als connoisseur van druk- en schilderkunst.

- ⁵ 'Hier wordt verwezen naar de legende van Theophilus, waarin wordt verhaald hoe een priester een pact sluit met de duivel (wat als het feodale ritueel van de aanvaarding als leenman wordt beschreven), maar door tussenkomst van Maria wordt gered. De mirakellegende was bijzonder populair en verspreid in tal van bewerkingen; uitgangspunt ervan was de Latijnse prozaversie van Paulus Diaconus (negende eeuw), die op haar beurt terugging op een Griekse tekst' (Janssens, 1986, p. 119).
- ⁶ 'De geschiedenis van de goede moordenaar, die rechts van Christus gekruisigd werd (vgl. Lukas 23: 33 en 39-43). De naam Gisemast is een contaminatie uit Dismas en Gestas, resp. de goede en de slechte moordenaar volgens het (in de middeleeuwen erg populaire) apocriefe evangelie van Nicodemus' (Janssens, 1986, p. 121).
- ⁷ 'No other poem appearing in *The Yellow Book* was more widely quoted than this famous ballad,' aldus Katharine Lyon Mix in *A Study in Yellow: The Yellow Book and Its Contributors*, geciteerd in Reynders, 1962, p. 115.
- ⁸ Het blad verscheen slechts één keer per jaar, was duur en had een heel beperkte oplage: het staat in de geschiedschrijving van de negentiende-eeuwse Britse tijdschriften bekend als een 'coterie publication', een publicatie door en voor een besloten clubje van geïnitieerden, die zich verbonden wisten door een sterk onskent-ons-gevoel en een vaaglijk gedeelde opvatting over esthetiek. De beperktheid van oplage en de zware productiekosten van het blad zorgden ervoor dat *The Pageant* na amper twee afleveringen in 1897 ter ziele ging.
- ⁹ In 1894 had Housman al illustraties geleverd voor Davidsons *A Random Itinerary* uitgegeven bij Elkin Matthews & John Lane te Londen.
- ¹⁰ Lode Monteyne (1926, pp. 167-179) naar aanleiding van de Nederlandse toneelversie van de *Beatrijs* van Felix Rutten.
- ¹¹ In de versie van Simons en Housman wordt de non in de laatste regels geïdentificeerd als 'Beatrice', een verengelsing van het Nederlandse 'Beatrijs', die niet enkel een krachtige associatie oproept met Dantes *Vita Nuova* en *Divina Comedia*, maar die tevens voor het contemporaine Engelse lezerspubliek een meer dan waarschijnlijke verwijzing inhield naar Dante Gabriel Rossetti's iconische meesterwerk 'Beata Beatrix' uit 1872, een werk dat Rossetti's toenmalige geliefde Elizabeth Siddal weergeeft in een pose die balanceert tussen sensuele overgave en spirituele transfiguratie.

HOE JONG KAN BEATRIJS WORDEN?

Beatrijs-adaptaties voor de jeugd

Jan Van Coillie

KU Leuven HUBrussel, België

Sanne Parlevliet

Rijksuniversiteit Groningen, Nederland

This article studies recent rewritings of the Middle-Dutch story *Beatrijs* for children. Three rewritings, published between 1997 and 2007, are analysed. The focus is on stylistic adaptation, structural adaptation and adaptation regarding the content of the story. The transformations are aimed at making the story more familiar for young contemporary readers. The differences are explained from the different intentions of the rewriters. They vary from making the story accessible by a transformation of the language to an expansion of the historical setting and the worldly part of the story, i.e. to an affiliation to present-day youth literature.

Inleiding en theoretisch kader

‘Wat segdi’, sprac si, ‘dorper fel,’

‘Lompe lummel!’ siste ze opeens.

‘Wat doe je nou?’ vroeg ik. [...]

Pas toen snapte ik het, onnozel wicht dat ik was.

Wat zeg je?!, zei zij, lompe boer!

Moet ik gaan liggen als een hoer

Het eerste citaat komt uit de *Beatrijs*-editie van Lulofs. De andere drie citaten komen uit aangepaste, bewerkte versies, bedoeld voor jonge lezers. In ons onderzoek staan precies die aanpassingen aan die jonge lezers centraal. We proberen te achterhalen in hoeverre aanpassingen aan de brontekst verklaard kunnen worden

door de al dan niet bewuste intentie van de bewerker om de tekst geschikt of aantrekkelijk te maken voor een jeugdig publiek.

Voor dit onderzoek analyseren we drie recente bewerkingen van de *Beatrijs* voor de jeugd. *Beatrijs* (1997) van Ed Franck is volgens het colofon bedoeld voor lezers ‘vanaf 14 jaar’. *Vrije val* (2005) van Agave Kruijssen bevat geen leeftijdsaanwijzing. In een interview gaf de auteur aan dat ze het boek schreef voor jongeren vanaf elf jaar (Van der Westen, 2011, 58). In het voorwoord van *Beatrijs. Het middeleeuwse verhaal van de verliefde non* (2007) van Anke Passenier valt de dubbele geadresseerdheid op. Ze heeft geprobeerd ‘om het middeleeuwse verhaal leesbaar en invoelbaar te maken voor een breed publiek, maar ook om scholieren op een prettige manier kennis te laten maken met de tekst’ (p. 10).

De onderzochte *Beatrijs*-bewerkingen staan in een lange traditie van adaptaties^{1*} van klassiekers voor de jeugd, waarbij zowel teksten uit andere talen bewerkt worden, zoals de *Odysseus* (interlinguaal), als uit de eigen taal (intralinguaal), zoals de *Beatrijs*. In beide gevallen worden teksten die niet oorspronkelijk voor de jeugd bedoeld waren, toegankelijk gemaakt voor jonge lezers. Daarbij kan het ontsluiten van de tekst voor lezers met minder lees- en levenservaring het primaire doel zijn. Recente bewerkingen laten echter vaak zien dat het bewerkers niet altijd alleen gaat om het zo goed mogelijk overbrengen van het oorspronkelijke verhaal, maar ook om het creatieve proces waarbij een oud verhaal gebruikt wordt om een nieuw verhaal te scheppen. Hutcheon (2006) onderscheidt daarvoor de bewerking als ‘herhaling’ van een oorspronkelijke tekst en de bewerking als ‘verandering’. Van Os (1996) noemt een bewerking die gericht is op het toegankelijk maken voor een bepaald doelpubliek een ‘adaptionele transformatie’ en een bewerking die gericht is op de tekst zelf een ‘intertekstuele transformatie’.

Beide soorten bewerkingen voor kinderen brengen allerlei ingrepen in de taal, structuur, stijl en presentatie van de onderwerpen met zich mee: de taal kan vereenvoudigd worden en de structuur doorzichtiger gemaakt, onderwerpen die ongeschikt voor kinderen worden geacht, kunnen geschrapt worden en wijze lessen aangedikt. Deze ingrepen zijn een gevolg van de andere, jonge lezer die de bewerker voor ogen heeft. De geïntendeerde of impliciete lezer (Iser, 1974) is niet langer een volwassene, maar een kind of jongere met een andere leef- en belevingswereld en een ander sociaal en cognitief ontwikkelingsniveau waar de bewerker in mindere of meerdere mate rekening mee kan houden.

Dit beeld van de jonge lezer dat de bewerker voor ogen houdt is een complex gegeven, bepaald door ervaringen met reële kinderen en ideële modellen. Een belangrijk begrip binnen de studie van de kinderliteratuur hierbij is het kind-

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 123.

beeld (Oittinen, 2000, p. 4, en Joosen & Vloeberghs, 2008, pp. 28-29). Kindbeelden bevatten ideeën over hoe kinderen zijn en waar ze al dan niet van houden, over wat ze aankunnen en over wat geschikt, goed of nuttig voor hen is. Ze bepalen mee de keuzes die bewerkers voor de jeugd bewust of onbewust maken en worden aangestuurd door literair-esthetische en pedagogisch-didactische normen, ideeën met andere woorden over wat al dan niet goede literatuur is en wat goed of slecht is voor het onderricht en de opvoeding van kinderen.

Voor de studie van kindbeelden zijn vertalingen en bewerkingen voor de jeugd dus bijzonder interessant, omdat de verschillen tussen bron- en doelttekst altijd deels een gevolg zijn van aanpassingen aan de (jonge) lezers vanuit bepaalde kindbeelden. Een boeiend aspect aan vertalingen en bewerkingen voor kinderen is dat jonge lezers niet het enige publiek zijn. Een van de algemene kenmerken van de jeugdliteratuur is namelijk dat zij niet alleen op het niveau van de productie, maar ook op het niveau van de distributie wordt beheerst door volwassenen. Dit wordt wel de asymmetrische communicatiesituatie van de jeugdliteratuur genoemd. Kinderen beschikken cognitief-emotioneel en materieel over het algemeen nu eenmaal niet over de mogelijkheden om zelf kinderboeken te produceren of te kopen (Ewers, 2000, pp. 199-242). In het geval van de bewerkingen van de *Beatrijs* hebben volwassen bewerkers de bewerkingen gemaakt op basis van hun beeld van de competenties van de kind-lezer, maar volwassen 'bemiddelaars' bepalen of deze goed en geschikt zijn voor kinderen. Onder die bemiddelaars verstaan we boekhandelaren, bibliothecarissen, ouders, pedagogen en onderwijzers. Zij functioneren als een soort 'gate-keepers' van het jeugdliteraire communicatieproces. Zij vullen namelijk de boekhandels, de bibliotheken, de schoolbibliotheken en de boekenkasten thuis. Zij bepalen of een bewerking geschikt is voor kinderen, want anders geven ze deze niet uit, zetten hem niet in de bibliotheek of behandelen hem niet op school. Dit brengt met zich mee dat wanneer een bewerker er niet in slaagt zijn medevolwassenen ervan te overtuigen dat zijn bewerking geschikt is voor kinderen, de bewerking zijn eigenlijke publiek niet bereikt. De bewerkingen zijn daarom altijd dubbel geadresseerd (Beckett, 1999); er wordt met twee verschillende lezers tegelijk gecommuniceerd: de volwassen lezers, die ervan overtuigd moeten worden dat ze daadwerkelijk met een (geschikt) kinderboek van doen hebben en de kind-lezers, voor wie het verhaal toegankelijk en aantrekkelijk bewerkt moet worden.²

Deze volwassenen worden impliciet aangesproken, namelijk via de veranderingen die in de oorspronkelijke verhalen zijn doorgevoerd met het oog op de jonge lezer. Op deze plaatsen is de hand van de bewerker zichtbaar. Bij interlinguale vertalingen wordt dit ook aangeduid met de term 'subject-positie', de 'stem' van de vertaler of, naar analogie van de 'geïmpliceerde auteur' van Booth,

de 'geïmpliceerde vertaler' (O'Sullivan, 2005, pp. 105-106). Voor de Beatrijsbewerking kunnen we daarom spreken van geïmpliceerde bewerkers, de discursieve aanwezigheid van de bewerkers die zich manifesteert op de momenten dat de bewerkingen afwijken van het origineel. Door elementen aan de brontekst te veranderen die niet overeenstemmen met het kindbeeld van een bepaalde periode laten bewerkers zien dat zij op de hoogte zijn van de normen die er aan een 'goed' kinderboek worden gesteld in de tijd waarin zij schrijven (Parlevliet, 2009, p. 29).

Voor de overzichtelijkheid onderscheiden we stilistische, structurele en inhoudelijke wijzigingen of aanpassingen. De eerste bestuderen we zowel op lexicaal als op syntactisch en pragmatisch niveau. Voor de structurele wijzigingen focussen we op de indeling van de tekst in eenheden en het al dan niet handhaven van de proloog en de epiloog en de functie daarvan. Wijzigingen op deze niveaus verraden aannames over het bevattingsvermogen, de concentratieboog en de aantrekkelijkheid voor jonge lezers.

De inhoudelijke focuspunten zijn thema's waaruit de aanpassing aan de jonge lezer duidelijk kan blijken. We hebben gekozen voor onderwerpen waaraan in de studie van bewerkingen van jeugdliteratuur veel aandacht is besteed, omdat ze zo vaak aangepast worden in functie van bepaalde kindbeelden en dus van heersende normen en waarden.

Stilistische veranderingen

Een analyse van de stilistische aanpassingen kan in het bestek van dit artikel niet in detail. We beperken ons tot een globale vergelijking van de stijl in de drie bewerkingen, toegespitst op de mate waarin die gericht lijkt op jonge lezers. Het is daarbij niet altijd eenvoudig om te bepalen of de aanpassingen een gevolg zijn van de gerichtheid op de jonge lezer, van de bedoeling een eigentijdse versie te brengen of van de keuze voor een ander genre (prozabewerking). Vaak gaat het om een combinatie van die drie elementen.

In het licht van een mogelijke adaptatie aan de jonge lezer bestuderen we hoe de bewerkers zijn omgegaan met de abstracte woorden en wendingen in de brontekst, het hoofse taalgebruik, de (soms uitgesponnen) vergelijkingen en de (overigens schaarse) complexe zinnen. Deze zijn namelijk allemaal moeilijker te verwerken voor jonge lezers die in een andere tijd leven dan het oorspronkelijke publiek. Dit geldt ook voor de talrijke culturele (vaak religieuze) referenties, die een grote culturele bagage veronderstellen.

De bewerking van Kruijssen wordt gekenmerkt door korte zinnen en eenvoudige woorden. Dit is deels te verklaren door de vorm van de tekst, die gepresen-

teerd wordt als een lange biecht, waardoor de verwoording dichter bij de spreektaal ligt. Dit mag blijken uit het volgende citaat: ‘Heer abt, ik weet wat u nu denkt. U denkt: daar heb je weer zo’n nonnetje dat verliefd wordt en van gekkigheid niet weet wat ze beginnen moet. Drie dagen op water en brood doet wonderen. Dat denkt u’ (p. 15). Zowel Kruijssens woordkeus als haar zinsbouw zijn heel eenvoudig, wat ook duidelijk blijkt in het volgende fragment: ‘En toen, op een dag in juni, zag ik Berend. Hij reed toevallig voorbij en toevallig, toevallig opende ik het poortje. Nu weet ik dat zoveel toeval niet kan. De duivel moet een handje hebben geholpen, dat kan niet anders’ (p. 15). Bij Ed Franck ligt de moeilijkheidsgraad in deze passage veel hoger: ‘[...] zijn schaarse brieven hadden onderhuids getrild. Beatrijs wist dat geen andere vrouw bij machte was geweest haar plaats in te nemen. Ze probeerde haar onrust te bedaren door te bidden, maar de woorden leken tegen te wringen.’ (p. 20) Eveneens anders dan Franck schrappt Kruijssen de complexere beeldspraak uit de brontekst. De vergelijkingen die ze toevoegt zijn veel eenvoudiger. Zij schrijft bijvoorbeeld: ‘En ik werd rood als een pioenroos’ (p. 15) of ‘Gedachten dolden door mijn hoofd als veulens in een voorjaarswei’ (p. 65). Franck gebruikt ook eenvoudige spreektaal, maar hij mengt die veel vaker met literaire, beeldrijke taal. Daarbij vereenvoudigt hij veel minder dan Kruijssen:

‘Mijn liefste lief,’ fluisterde Beatrijs opeens, ‘ik... ik ben zo ongelukkig. Zeg iets, toe zeg iets dat me kan troosten. Er steekt een pijl in mijn hart. Trek hem eruit, jij alleen kunt dat.’ Even wendde ze haar hoofd af, als was ze verlegen om de naaktheid van haar woorden. Egidius slikte. Aarzelend ging zijn hand naar de tralies. ‘Mijn lieve vriendin,’ zei hij, ‘hoe lang al koesteren we onze kostbare liefde? Zelfs niet door één enkele kus werd hij ooit bezegeld... Venus, de godin van de liefde, is een wrede tiran. Twee prachtige bloemen laat ze kwaadwillig verwelken.’ (p. 21)

Franck voegt ook meerdere vergelijkingen, metaforen en personificaties toe en schuwt synesthesieën, paradoxen en abstracte taal niet: ‘Een stilte die niet beangstigend of leeg was, maar vol als vruchtbare grond’ (p. 9) of ‘Met al de tederheid van haar vlees omsloot ze het nog onvoltooide (p. 38)’.

Van het formele register is bij Kruijssen niets meer te merken. De soldaten praten zelfs vulgair: ‘Die moest effe schijten’ (p. 39) en ‘Een wijfie, een lekker wijfie’ (p. 40). Nog dichter aansluitend bij de jongerentaal is het gebruik van populaire uitdrukkingen als ‘geen moer’ (p. 23).

Ook bij Passenier is de vereenvoudiging en de actualisering van de taal duidelijk. Ze laat moeilijke woorden weg, vooral religieuze elementen die kennis van de (jonge) lezer vereisen. ‘Si seide: “Maria, die Gode soghede, / Fonteyne over

alle wiven, / Laet mi inder noet niet bliven!” (vv. 492-497) wordt bij haar: ‘Maria, zei ze, Moeder van God / Laat mij niet over aan mijn lot’ (p. 40). Soms vervangt ze ook abstracte woorden of voegt ze een verduidelijking toe, zoals in het volgende citaat: ‘De duivel zelf had haar verleid / Met zijn bekende listigheid / [...] Hij sloop haar na in de abdij / En prikkelde haar zó dat zij / Steeds droomde dat zij werd gekust / En bijna stierf van liefdeslust’ (p. 16). In de brontekst luidt het: ‘Met quaden listen, als hi wel conde, / becordise met vleescheliker sonde’ (vv. 69-70). Net als Kruijssen brengt ze de tekst dichterbij de (jonge) lezers door populaire uitdrukkingen toe te voegen als ‘door radicaal te kappen’ (p. 38) of ‘dat helpt je echt geen sikkepit’ (p. 61). Maar net als Franck bewaart ze tegelijkertijd de hoofse, formele taal en de beeldspraak uit de brontekst. Die mengvorm blijkt al uit het voorwoord, waarin ze woorden als ‘het hoofse minnespel’ opneemt naast een modieuze uitdrukking als ‘Beatrijs’ lover’ (p. 10). De (formele) woordkeus wordt soms ook bepaald door het rijm, wat wellicht mee de keuze voor ‘habijt’ verklaart in het volgende fragment:

Ze was ook buitengewoon knap
Maar denk niet dat ik iets verklap
Over haar fysieke schoonheid
die blijft bedekt met het habijt. (p. 13)

Hoezeer de tekst vereenvoudigd is, blijkt uit een vergelijking met de bewerking van Willem Wilmink (1995) voor een volwassen publiek, die veel dichterbij de brontekst blijft en een hogere moeilijkheidsgraad heeft:

Als ik de lof zong van haar leden
en van al haar bekoorlijkheden,
zou dat de hoorder weinig stichten.
(rr. 23-25)

Ook de manier waarop de vertalers omgaan met culturele referenties uit de brontekst laat duidelijke verschillen in aanpassingen zien. Kruijssen schrapt de culturele verwijzingen uit de brontekst, maar ze voegt er andere aan toe die haar verhaal duidelijker situeren in een historische context. Zo verwijst ze naar Lancelot en Gwinnevere en vermeldt ze de legende van Fredegonda van Roderlo en het kerkje, gewijd aan heilige Ludgerus. Overigens situeert ze het hele verhaal in Nederland met plaatsen als Utrecht en Amersfoort. Deze strategie wordt veelvuldig toegepast in vertalingen voor de jeugd (Van Coillie, 2005, pp. 18-22), maar bij Kruijssen komt dit ook voort uit het feit dat ze het boek schreef naar aanleiding van een verzoek van de provinciale Stichting Kunst Centraal in Utrecht in

het kader van een project rond de gemeente De Bilt en de middeleeuwen (Van der Westen, 2011, p. 32).

Anders dan Kruijssen bewaart Franck wel sommige culturele referenties, zoals 'Venus' (met verduidelijkende toevoeging 'godin van de liefde'), maar net als zij voegt ook hij realia toe die het verhaal plaatsen in een historische context. Zo heeft hij het over troubadours, ridderromans en het meifeest. Deze ingrepen geven blijk van een kindbeeld waarbij het kind gezien wordt als iemand die nog veel kan of moet leren. Typerend voor Franck is echter dat hij soms ook die uitleg niet geeft en kennis veronderstelt van zijn lezers zoals in de volgende gedachte van Beatrijs: 'Ooit de bruid van Christus, nu de bruid van iedereen' (p. 44).

Ook Passenier bewaart enkele culturele verwijzingen zoals 'Venus' en 'Gisemast' en laat andere weg ('Lazarus', 'Ghijsbrecht', 'Cordovane', 'Teophulus', 'Elbe en Geronde', 'Rome'). Deze inconsequente strategie valt deels te verklaren door de dwang van rijm en metrum.

Ook in de naamgeving blijkt de verschillende mate van adaptatie. Bij Kruijssen is de aanpassing aan de jonge lezers opnieuw het duidelijkst. Ze geeft alle personages herkenbare namen: een van de zusters heet Cecilia, Beatrijs' vriend Berend en haar kinderen Bernt en Koen. De namen van de kinderen zorgen er samen met de toegevoegde karakterisering voor dat de jonge lezers zich gemakkelijker kunnen identificeren. Opvallend, maar passend in het historische kader dat ze schetst is de verandering van Beatrijs' naam in Beatries, volgens de middeleeuwse uitspraak.³ Bij Franck heet Beatrijs' vriend Egidius (een verwijzing naar het Egidiuslied?) en de kloosterzusters dragen namen als Magdalena en Angelica.⁴ Bij Kruijssen heet een van de hoertjes bij wie Beatries een poosje verblijft overigens Magdalena. Passenier volgt hier opnieuw de brontekst: bij haar krijgt alleen Beatrijs een naam.

Structurele veranderingen

Bij het maken van keuzes die betrekking hebben op de structuur van een tekst zijn aannames over het veronderstelde bevattings- en concentratievermogen van kinderen cruciaal. De bewerkers hebben zich de vraag moeten stellen hoe zij de verhalen het beste vorm konden geven om door kinderen begrepen en ook nog eens aantrekkelijk gevonden te worden.

Uit onderzoek naar bewerkingen van oudere teksten voor kinderen (Parlevliet, 2009) blijkt dat de hoofdstukindeling een grote rol speelt. De teksten worden vaak in meer en/of kortere hoofdstukken verdeeld dan de originelen. Dit dient de overzichtelijkheid, de duidelijkheid en het gemak. Jonge lezers worden als het ware bij de hand genomen. De oorspronkelijke *Beatrijs* is gestructureerd door

middel van lombarden. De bewerkers hebben hun tekst gestructureerd door het verhaal op te delen in hoofdstukken, maar dat zijn er minder dan het aantal delen dat in de oorspronkelijke *Beatrijs* middels de lombarden wordt onderscheiden. De hoofdstukken worden bepaald door de inhoud, waarbij opvalt dat Kruijssen en Passenier hun hoofdstukken titels meegeven, die functioneren als leesaanwijzingen doordat ze al iets aangeven over de inhoud van het hoofdstuk en de lezer een leesfocus meegeven. Kruijssen en Franck gebruiken de hoofdstukken ook om de spanning van het verhaal te verhogen. Vaak eindigen ze met een cliffhanger.

Zowel Franck als Passenier heeft de proloog en de epiloog uit de brontekst gehandhaafd, al heeft Franck die sterker bewerkt. Kruijssen heeft de stukken echter op een vergaande en bijzondere manier in haar bewerking verwerkt, en wel zo dat deze de interpretatie van het verhaal sterk beïnvloeden. Haar bewerking bestaat uit drie delen, waarvan het eerste en het laatste deel zijn op te vatten als proloog en epiloog. Als het gaat om de vertelinstantie vormen zij samen met het middenstuk een soort negatief van het origineel. Waar in het origineel in de pro- en epiloog de dichter in de ik-vorm over zichzelf vertelt en in het middendeelte in de derde persoon over Beatrijs, vertelt in Kruijssens bewerking een personale vertelinstantie over Beatrijs in de pro- en epiloog. In het middenstuk doet Beatrijs zelf in de ik-persoon haar verhaal in de vorm van een biecht. Hierdoor is er meer gelegenheid tot introspectie in het middenstuk, zonder commentaar van een auctoriale vertelinstantie ertussendoor. Beatrijs geeft namelijk zelf commentaar op haar verhaal, wat mogelijk is doordat ze in retrospectief vertelt.

Daarmee wordt een interessante psychologische ontwikkeling zichtbaar. Met de keuze voor de biechtvorm heeft Kruijssen de discussie rondom de functie van het laatste deel van de Middelnederlandse tekst verwerkt in haar versie voor kinderen. De discussie draait om de vraag naar het oorspronkelijke einde van de *Beatrijs*: is dat als ze teruggekeerd is in het klooster of na de biecht? Het effect van Kruijssens aanpassing is dat de spanningsboog naar hedendaagse literaire maatstaven verloopt, zonder dat de functie van het biechten en de daaropvolgende bekendmaking van het verhaal wegvalt. Het verhaal van Beatrijs eindigt op het moment dat zij terug is in het klooster en ontdekt dat Maria al die jaren haar plaats heeft ingenomen. De biecht, die de functie had het publiek duidelijk te maken dat het noodzakelijk is je zonden te biechten, is evenwel behouden door de vertelvorm. Door de biechtvorm krijgt het verhaal een andere interpretatie: het mirakel wordt niet gepresenteerd door een alwetende verteller die de waarheid in pacht heeft, maar als interpretatie van Beatrijs zelf. Daarmee wordt in het midden gelaten of het echt gebeurd is. Beatrijs probeert het onverklaarbare te verklaren. Kruijssen heeft op ingenieuze wijze laten zien hoe mirakelverhalen tot stand zouden kunnen zijn gekomen.

Inhoudelijke veranderingen

Inhoudelijke veranderingen staan in dienst van het aansluiten bij de leef- en belevingswereld van jonge lezers en de heersende waarden en normen van de tijd waarin de bewerking gemaakt wordt. We laten dit zien aan de hand van de aanpassingen die de bewerkers maken aan Beatrijs als personage, de manier waarop zij de motieven lichamelijke en seksualiteit behandelen, de rol van de moeder en religie.

Een jonge Beatrijs

Bij het begin van het oorspronkelijke verhaal is Beatrijs een jonge vrouw op de grens van de volwassenheid, die belangrijke keuzes moet maken. Dit maakt haar tot een interessant personage voor jeugdige lezers. Als novice in een klooster biedt ze echter niet meteen veel herkenningspunten voor jonge lezers van vandaag.

Om de identificatiemogelijkheden te vergroten, hebben zowel Franck als Kruijssen het begin van het verhaal uitgebreid met jeugdherinneringen waarin een vader en een moeder en vriendinnen een rol spelen, waardoor Beatrijs meer het karakter krijgt van een hedendaags jong meisje dat verlangt naar het leven en de liefde, en vol verwachting is over wat er komen gaat. Bij Franck 'loopt [Beatrijs] weer rond in de kleine burcht van haar vader. Twaalf jaar is ze, een meisje vol onuitgesproken verlangens' (p. 12). Er wordt verteld hoe ze zich kon verliezen in ridderromans en liefdesrechtbanken, over de zoon van een andere adellijke familie, Egidius, 'een slanke jongen van veertien met grappige zwarte krullen' (p. 12) en hoe ze door haar vader gedwongen werd om in het klooster te gaan. Ook herkenbaar voor de jeugd van nu is de beschrijving van wat ze voelt als ze hoort dat ze het klooster in moet: 'nooit meer vrienden en feestjes en kierende geluidjes als er jongens om haar heen zwierven...' (p. 8).

Net als Franck voegt Kruijssen toe dat Beatrijs tegen haar wil het klooster in moet van haar ouders. Daarover wordt een gesprek van Beatrijs met haar moeder toegevoegd. Hoewel de inhoud past in de setting van de middeleeuwen is een conflict tussen ouders en tienerkinderen een typisch thema van hedendaagse jeugdboeken. Hiermee sluit Kruijssen aan bij de doelgroep. Kruijssen noemt ook expliciet de leeftijd van Beatrijs als ze in het klooster gaat. Beatrijs is veertien jaar, ongeveer even oud als de boogde lezers van het boek:

Ik was inmiddels veertien en meisjes van veertien moeten met straffe hand worden geleid, anders bezwijken ze voor de verleiding. Kijk maar om u heen: zo is de natuur. Meisjes van veertien zijn als rijpe appels. Ze móéten

wel vallen, tenzij iemand ze plukt. Niemand mocht mij plukken. Dus viel ik. (p. 16)

Van toevoegingen zoals bij Franck of Kruijssen is bij Passenier niets te vinden. Als haar Beatrijs al iets dichterbij de hedendaagse jonge lezer komt, dan is dat vooral door de eenvoudiger en geactualiseerde taal. Zo zijn de aanduidingen voor de geliefden in elk geval herkenbaarder: ‘t liefste meisje van zijn dromen’ (p. 22), ‘zijn lieve schat’ (p. 27) of ‘haar liefste schat’ (p. 64).

Typisch voor hedendaagse jeugdliteratuur is de expliciete lichamelijkeheid (Van Lierop-Debrauwer, 1999 en 2000). In de bewerking van Franck geldt dat bijvoorbeeld voor de beschrijving van haar menstruatie: ‘Elke keer als het maandbloed tussen haar dijen vloeit, haat ze haar lichaam. Dan spuugt ze op haar schouder, haar arm. En op haar borsten en haar buik. Ze spuugt tot ze geen spuug meer heeft.’ (p. 14) Franck en Kruijssen spelen bovendien met romantische ideeën over liefde en verliefdheid zoals we die nu in meisjesbladen zouden kunnen aantreffen. Dit schrijft Franck bijvoorbeeld over de eerste liefdesnacht:

Ze liet zich meevoeren naar de slaapkamer, naar het bed van kunstig houtsnijwerk. En daar voelde Beatrijs voor het eerst van haar leven dat ze zich uitleverde aan een ander, dat ze hem alle macht over zichzelf gaf en zelf niets meer overhield. Ze vond het angstaanjagend en groots tegelijk. Voor het eerst bedwelmde ze zich met handelingen buiten de tijd, handelingen vol van tederheid waarmee ook ooit de wereld was geschapen. (p. 36-37)

Ook het taalgebruik komt overeen met dat van moderne jeugdromans. In de bewerking van Kruijssen omschrijft Beatrijs haar verliefdheid met woorden die aansluiten bij de taal van hedendaagse tienermeisjes, waarin alle clichés van de jeugdboekenliefde langskomen. Ze is ‘smoorverliefd’, als ze haar geliefde Berend ziet, wordt ze zo ‘rood als een pioenroos’ (p. 15) en ze schrijft hem ‘met bonzend hart’ (p. 17) een brief, Berend keek haar ‘diep in de ogen’ (p. 23) en ‘er kriebelde iets in [haar] maag’ (p. 23). Over wat ze voelde na een afspraak met de jongen aan het luikje, zegt ze met typisch jeugdige versterkers:

Het was een heerlijke tijd. Niets is zo mooi als verliefd zijn. En het gekke is, je ziet er helemaal het kwade niet van in. Daar denk je helemaal niet aan. Zonde is iets gek. Vóór je iets zondigs doet, ben je bang, en als je iets zondigs gedaan hebt, krijg je spijt. Maar terwijl ik verliefd was, terwijl ik stiekem afspraakjes maakte, was het gewoon spannend. Lekker verschrikkelijk spannend. (p. 19)

Lichamelijkheid en seksualiteit

Toen Beatrijs in het klooster ging, heeft zij onder andere de gelofte van kuisheid afgelegd. Zowel het samenleven met haar minnaar als haar prostitutie zijn doodzonden van de onkuisheid. Die onkuisheid wordt expliciet genoemd. ‘Laet ons spelen der minnen spel,’ zegt Beatrijs’ minnaar (v. 345) en er wordt verteld dat Beatrijs als ‘ghemene wijf ter werelt ginc / ende meneghe sonde ontfinc / dat haer was wel onbequame / die si dede metten lichame’ (vv. 457-460).

Franck, Kruijssen en Passenier maakten hun bewerkingen in een tijd dat seksualiteit in jeugdboeken niet alleen expliciet genoemd, maar ook expliciet beschreven werd. Elk op hun manier hebben de drie bewerkers gezocht naar een compromis tussen actualisering en respect voor de originele tekst. Zo is Franck enerzijds explicieter in het beschrijven van de lichamelijke gevoelens die bij verliefdheid en het verlangen naar de jongen horen: ‘Soms kijkt ze te lang naar de opgeschoten jongens die het vee hoeden, en dan voelt ze een steek in haar buik.’ (p. 14) Anderzijds beschrijft hij de daadwerkelijke liefdesuitingen en -handelingen in bedekte termen. Beatrijs ‘voelde voor het eerst in haar leven dat ze zich uitleverde aan een ander’ (p. 36). Opvallend is hoe Franck de liefde verbindt met een religieuze ervaring: ‘In het klooster al had ze het gevoel gehad dat haar ziel leed aan eeuwigheidsverlangen. Nu had ze ervaren dat de liefde ook een vorm van dit verlangen is.’ (p. 37)

In de bewerking van Kruijssen zijn lichamelijkheid en seksualiteit vanaf het begin een thema. Dat begint al bij de opmerking van Beatrijs’ moeder die haar een leven van voortdurend zwanger zijn wil besparen door haar in het klooster te laten gaan. Naar de daadwerkelijk seksuele handelingen wordt echter slechts indirect verwezen door de gevolgen te beschrijven: ‘Onweerstaanbaar vond ik hem. In de maanden daarna werd ik misselijk en vervolgens begon mijn buik te bollen.’ (p. 28) Nadat Berend haar heeft verlaten, komt Beatrijs in een bordeel terecht. Hoewel de vrouwen vrij zinnelijk worden getypeerd – ‘Haar bolle borstjes puilden zowat uit haar japon’ (p. 47) – wordt hun bedrijf slechts in suggestieve termen beschreven: ‘[...] nergens gingen de mensen vaker in de tobbe dan daar. Het was hun manier om hun zonden weg te wassen.’ (p. 48) Wanneer een soldaat Beatrijs dwingt tot seks voor iets te eten, wordt Kruijssen explicieter:

Hij grijsde en greep me vast. Even later lag ik met mijn rok omhoog in het ijskoude gras, boven mij zag ik de sterren. Moeder Maria, dacht ik, nu is er geen weg terug. Ik dacht aan Berend, aan hoe hij met me in het bos onder de blote hemel had willen vrijen. Wat was ik toen kwaad geworden!

Maar nu keek ik naar de hemel en door mijn tranen heen probeerde ik de sterren te tellen. Ik weet niet eens of het lang duurde. Ik herinner me

alleen dat ik het koud had, vreselijk koud. Opeens kwam de soldaat over-
 eind en trok zijn kleren recht. Hij knikte me toe en wilde al weglopen. [...]

 ‘Nu is het toch gebeurd,’ fluisterde ik. (p. 53)

De verwijzingen naar de prostitutie, die in het origineel in omfloerster termen
 worden gegeven, zijn in de drie bewerkingen geëxpliciteerd. Vergelijk bijvoor-
 beeld de vertaling van het volgende fragment door Passenier:

Wat segdi, sprac si, dorper fel,	Wat zeg je?!, zei zij, lompe boer!
Soudic beeten op tfelt,	Moet ik gaan liggen als een hoer
Ghelijc enen wive die wint ghelt	Die haar lijf verkoopt voor geld
Dorperlijc met haren lichame?	Zomaar in het open veld?
(Brontekst vv. 346-349)	(Passenier 31)

Bij Kruijssen luidt het: “Wat denk je wel?” schreeuwde ik, terwijl ik hem van me
 afduwde. “Ik ben een dame, geen hoer die in het open veld haar rokken optilt.”
 (p. 22) Franck schrijft: “Heb jij geen greintje zelfbeheersing?” snauwde Beatrijs.
 “Ik ben niet preuts, maar ik ben en blijf een jonkvrouw. Geen herderinnetje dat
 zich ergens in het veld aan een scharrelpartijtje met een edelman overgeeft. En ik
 ben zeker geen hoer!” (p. 33) Ook verder in de tekst blijft Franck expliciet: ‘En
 toen ze achter een haag buiten de stadsmuren op haar eerste klant stond te wach-
 ten, dacht ze terug aan de ochtend van haar vlucht uit het klooster. Hoe ongena-
 dig had ze toen Egidius uitgescholden omdat hij met haar wilde vrijen in het
 open veld, zoals de meisjes van lichte zeden doen...’ (p. 44).

Van moeders en kinderen

De liefde en de zorg van een moeder voor haar kinderen wordt in de kinderlite-
 ratuur vaak als een belangrijke waarde naar voor geschoven.⁵ Beatrijs laat echter
 haar eigen kinderen in de steek. In de brontekst wordt haar beslissing weliswaar
 verantwoord door haar vertrouwen in Maria, die ze smeekt voor haar kinderen te
 zorgen, maar toch blijft het zeker voor jonge lezers een vreselijke daad. Het wekt
 dan ook geen verwondering dat de meeste auteurs Beatrijs’ beslissing aanvaard-
 baar proberen te maken en daardoor ook ‘verteerbaar’ voor jonge lezers.

Omdat ze geen andere uitweg ziet, verkoopt Beatrijs haar lichaam zodat ze
 haar kinderen te eten kan geven. Deze beslissing kan als het toppunt van moe-
 derliefde beschouwd worden. In de brontekst wordt tweemaal gesteld dat ze dit
 doet voor haar kinderen. Franck en Kruijssen leggen explicieter dan de brontekst
 een verband tussen Beatrijs’ moederliefde en de beslissing zich te prostitueren.
 Franck schrijft: ‘Ook ik moet nu mijn kruis opnemen, om mijn kinderen te red-

den. Uit moederliefde word ik hoer' (p. 44). Kruijssen schrijft: 'Hij maakte het bijna tot iets goeds. Ik gaf mijn jongens te eten. Ik was een goede moeder. Het gaf niets. Het maakte niets uit. Ik kon niet anders.' (p. 54). Passenier voegt twee versregels toe, waarmee ze eveneens de moederliefde sterker accentueert: 'Voor haar kinderen deed ze dat / Voor wie ze alles over had / En die ze onderhouden wou / Wat het haar ook kosten zou.' (p. 38: toevoegingen gecursiveerd) Ook op andere manieren laten de bewerkers de liefde van Beatrijs voor haar kinderen duidelijker naar voor komen. Dat doen ze vooral door emotionele adjectieven toe te voegen of passages die haar zorg voor de kinderen concretiseren.

Franck en Kruijssen maken van Beatrijs veel meer een moeder van vlees en bloed. Ze beschrijven hoe ze met haar kinderen speelt, met hen praat en voor hen zorgt. Bij de geboorte van het eerste kind schrijft Franck: 'Vol liefde keek ze naar het donzige ademhalen' (p. 39) en even verderop beklemtoont hij haar moederliefde met een dubbele vraag: 'Hoe vaak stond ze 's nachts in schrik op om te zien of hij nog in zijn wieg lag? Hoe vaak verzorgde ze hem met koele handen als hij koortsig was?' (p. 39). Als er een jaar later een tweede kind is, lopen ze samen 'de wereld in op de hartslag van hun moeder' (p. 39). Ook als ze moet werken als hoer, blijft Franck de intimiteit met haar kinderen beklemtonen: 'Telkens als ze weer thuiskwam, hokte ze samen met haar kinderen, als eieren in een nest.' (pp. 44-45) En als ze later bedelend rondtrekken, klagen de kinderen zelden, 'want ze voelden zich geborgen in haar liefde' (p. 47).

Kruijssen besteedt nog meer aandacht aan de relatie van Beatrijs met haar kinderen. Ze vindt troost bij hen, gaat met hen wandelen en voert gesprekken met hen, waarbij de auteur ook de reacties van de kinderen verwoordt: 'Ik klemde Koen tegen me aan. Bernt hing aan m'n rokken en zelfs hij hield zijn mond. [...] "Mama," zei Bernt, "ik krijg het koud."' (pp. 32-33). Dit verhoogt ongetwijfeld de mogelijkheden voor de jonge lezers om zich in te leven. Daarbij krijgen de kinderen een eigen persoonlijkheid. De jongste is lief en naïef, de oudste sceptisch en kritisch. Wanneer de ellende het grootst is, vraagt hij schamper: 'Laat Maria ons nu in de steek?' (p. 61). Kruijssen heeft het overigens ook kort over de gevoelens van de vader voor zijn kinderen. Met zijn eerste zoon is hij 'dolblij', maar hij is 'niet gelukkig met Koen' (p. 32). Ook Passenier dikt sporadisch de emotionaliteit aan. Dat doet ze het sterkst wanneer Beatrijs haar kinderen verlaat. In het hoofdstuk met als titel 'De kinderen' expliciteert ze sterker het verdriet van de kinderen.

Het moeilijkste moment is wanneer Beatrijs haar kinderen moet achterlaten om naar het klooster te gaan. In de brontekst dekt ze hen slapend toe, kust ze hen en vertrouwt ze hen toe aan de zorg van Maria. Vervolgens gaat ze 'met groten weene / Ten cloester waert, moeder eene' (vv. 787-788). De intense span-

ning die met dit afscheid gepaard gaat, leidt bij de bewerkers tot verschillende aanpassingen. Franck benoemt expliciet de pijn bij het afscheid: ‘Nog een tijdje keek ze naar hun gezichten, die door het smeulende haardvuur zwak werden verlicht. ‘Weer pijn, dacht ze. Houdt het dan nooit op?’ (p. 54) Hij laat Beatrijs eraan toevoegen: ‘Ooit zullen jullie begrijpen waarom ik jullie moest verlaten.’ Anders dan in de brontekst keert Beatrijs nog even terug naar haar kinderen, voor ze de hut verlaat. Ook terwijl ze naar het klooster gaat, wordt het verdriet versterkt, in dit geval met een paradox: ‘Er juichte iets in Beatrijs, maar tegelijk wroette in haar het verdriet om haar kinderen.’ (p. 55) Kruijssen vermindert de emotionaliteit door het afscheid net korter weer te geven. Beatrijs verlaat haar kinderen zonder afscheidskus en zonder hen toe te dekken. Eenmaal in het klooster denkt ze wel meteen aan haar kinderen en bidt ze voor hen. Het valt op dat ook Passenier in deze scène de emotie opvoert door emotioneel geladen adjectieven en substantieven toe te voegen: ‘Ik zal het doen in goed vertrouwen / Dat God door Onze Lieve Vrouwe / Mijn *arme* kinderen zal bewaren / En voor ongeluk zal sparen.’ Hetzelfde is het geval wanneer ze bij het afscheid haar kinderen toedekt, hen ‘*zachtjes* kust’ en weggaat ‘*in groot verdriet [...] In tranen, moederziel alleen*’ (p. 53: toevoegingen geursiveerd).

De lezer van de brontekst kan het feit dat Beatrijs haar kinderen achterlaat duiden vanuit haar vertrouwen in Maria. In een gebed vraagt ze haar voor hen te zorgen en in de epiloog wordt haar gebed ook verhoord: eerst wijst moeder overste hen toe aan de weduwe en later neemt de abt en biechtvader hen onder zijn hoede. In de onderzochte adaptaties valt op hoe verschillende bewerkers Beatrijs’ bezorgdheid om het lot van haar kinderen versterken of op andere manieren weergeven dat de kinderen goed terecht komen. Franck verwoordt de rol van de abt in de opvoeding van Beatrijs’ kinderen explicieter, hij neemt hen mee ‘om ze op te voeden tot vrome monniken’ (p. 60). Passenier volgt de brontekst hier zonder inhoudelijke wijzigingen. Ook Kruijssen volgt in grote lijnen de brontekst, maar enkele ingrepen zorgen ervoor dat de betreffende passages anders overkomen bij de lezer. In plaats van Beatrijs’ bezorgde gebed enkel te vermelden zoals in de brontekst, geeft ze het woordelijk weer, wat het intenser maakt: “Moeder Maria,” bad ik, “zorg voor mijn jongetjes. Geef ze te eten en houd ze warm. Maak dat ze niks te kort komen, alstublieft. Straf ze niet voor de slechtheid van hun moeder.” (pp. 65-66) Als de abt Beatrijs verzekert dat hij voor haar kinderen zal zorgen, expliciteert hij dat hij dat zal doen ‘alsof ze mijn eigen kinderen zijn. Maak je dus niet ongerust’ (p. 74). Dat laatste hoeft ook de jonge lezer dus niet te doen.

Van God en Maria

In jeugdbewerkingen van klassiekers en sprookjes komt het erg vaak voor dat religieuze elementen worden weggewerkt. Voor de *Beatrijs* ligt dit anders, de tekst heeft in wezen een religieuze strekking. De vraag is hier dan ook niet of, maar wel hoe het religieuze in de onderzochte bewerkingen is verwerkt. Daarvoor spitsen we ons toe op twee focuspunten, het beeld van God en Maria en de gebeden van Beatrijs.

In de brontekst wordt Maria met verschillende epitheta genoemd of aangesproken, maar Beatrijs spreekt haar slechts één keer expliciet als moeder aan: ‘Maria, moeder, soete name’ (v. 205). Het valt op dat de drie bewerkers dat vaker doen. Uiteraard sluit dit aan bij een andere religieuze traditie, maar tegelijk plaatst deze aanpassing Maria dicht bij de jonge lezers. Daarbij expliciteert vooral Agave Kruijssen de intieme band tussen Maria en Beatrijs als een band tussen moeder en kind: ‘Maria kon ook zo moederlijk op je neerzien. Het was alsof ze me begreep’ (p. 16). Franck beklemtoont hun gedeelde smart: ‘Troost vond ze ook bij Maria. Zeven keer per dag bad ze trouw de gebeden voor de moeder die alle leed verstond omdat ze het zelf ondervonden had.’ (p. 45) Zelfs in de trouwe bewerking van Passenier wordt Maria iets vaker aangesproken als moeder (drie maal) of als lieve vrouw (vier maal).

In de brontekst benadert Beatrijs God en Maria duidelijk verschillend. Soms is God voor haar een trooster of vader (vier maal), maar dubbel zo vaak (acht maal) wordt hij voorgesteld als een strenge, straffende en wrekende God waar ze bang voor is. Passenier blijft wat dit beeld van God betreft dicht bij de brontekst. God is zowel een troostende als een straffende God. Franck en Kruijssen zetten Beatrijs’ angst voor God sterker in de verf. Van twee regels in de brontekst (‘Si knielde voerden outaer / Ende sprac met groten vaer’ (vv. 203-204)) maakte Franck een veel langere passage:

Vol angst knielde ze voor het hoofdaltaar. Ze durfde niet naar het kruisbeeld te kijken. Haar handen sloten zich in een kramp om haar hoofd en ze waagde het niet God aan te spreken.

‘Maria, moeder met de zoete naam,’ fluisterde ze, ‘mijn lichaam kan het kloosterkleed niet langer verdragen.’ (p. 24)

Kruijssen verklaart die angst ook vanuit het middeleeuwse bijgeloof, waarbij ze opnieuw de historische situering versterkt voor haar jonge lezers. Daarbij scherpt ze de tegenstelling tussen God en Maria aan:

Eén ding veranderde: ik bad alleen nog tot Maria. Voor het hoogaltaar werd ik bang, ik kon Gods toorn bijna voelen. Ik had verhalen gehoord

over nonnen die waren opgetild en tientallen meters verderop neergesmeten, zomaar, midden in de kerk. Voor het altaar van Maria was het veiliger, knusser. [...] Ik bad tot haar en smeekte of zij God om hulp kon vragen. (p. 16)

Passenier neemt alle gebeden uit de brontekst in modern taalgebruik over. Zowel Kruijssen als Franck zetten echter in mindere of meerdere mate het mes in de gebeden. Er worden er meerdere geschrapt en de overblijvende worden meestal sterk ingekort. De bewerkers oordelen duidelijk dat die lange gebeden de (jonge) lezers uit hun tijd niet meer aanspreken. Daarmee zijn ook de vele verwijzingen naar de bijbel verdwenen, die voor hun publiek een verduidelijking zouden vereisen. Opnieuw blijft Franck dicht bij de brontekst. Hij bewaart acht gebeden en Kruijssen twee, al korten ze die beiden sterk in. Kruijssen voegt wel enkele korte gebeden toe, waarvan de eenvoudige bewoording fel contrasteert met die van de brontekst: ‘Dank u, Maria, dacht ik. Dank u voor deze mooie dag’ (p. 36).

Opmerkelijk is de versterking van de religieuze twijfel bij Franck en Kruijssen. Franck maakt de twijfel krachtiger en explicieter dan in het origineel met een vraag als ‘Maar hoe kon Maria haar raad geven, die haar kind als een geschenk had gekregen, zonder man?’ (p. 18). Het modale bijwoord ‘misschien’ in het slotgebed voegt onzekerheid toe aan de wens die het gebed in het origineel uitdrukt in het werkwoord ‘moet’ (te vertalen als ‘moge’): ‘Ooit breekt de dag aan dat u en ik voor de rechterstoel moeten verschijnen van Hem die de wereld op zijn handen weegt. Dan zal de voorspraak van Maria ons misschien redden van de eeuwige duisternis’ (p. 60). (In de brontekst staat: ‘Nu bidden wi alle, cleine ende groet, / Die dese miracle horen lesen, / Dat Maria moet wesen / Ons vorprake int soete dal / Daer God die wereld doemen sal’ (vv. 1034-1038)).

Wanneer in Kruijssens versie Beatrijs met haar kinderen onder de blote hemel moet slapen, vraagt ze zich af: ‘Waar was Maria? Kon ze ons hier nog helpen?’ (p. 37) En zoals we al zagen wordt religieuze twijfel ook uitgedrukt in de vraag van Beatrijs’ sceptische zoon Koen. Kruijssen verwerkt bovendien kritiek op kerk en religie, wat haar verhaal eveneens dicht bij de hedendaagse (jonge) lezer brengt. Op de vraag of ze in alle ellende nog bad en naar de kerk ging, antwoordt ze: ‘Laat ik u dit zeggen: als je arm bent, ben je bezig met overleven. Eigenlijk ben je daar de hele dag druk mee. En je bent moe, doodmoe. Daarom zijn arme mensen een makkelijke prooi voor de duivel. Je wordt moe, ziek en slecht. Goedheid is iets voor rijke mensen...’ (p. 44).

Besluit

Hoe jong kan Beatrijs worden? vroegen we in de titel. Als we deze vraag letterlijk nemen, dan moeten we antwoorden: niet veel jonger dan in het origineel. In de drie bewerkingen is Beatrijs piepjong als zij het klooster in gaat, een meisje nog, en telkens komt zij terug als een door het leven getekende, niet meer zo heel jonge vrouw. Vatten we ‘jong’ echter niet op als ‘jong van jaren’ met betrekking tot Beatrijs als personage, maar als ‘jong van geest’ met betrekking tot *Beatrijs* als tekst, dan kunnen we zeggen dat *Beatrijs* in elke bewerking een verjongingskuur ondergaat. Dit gebeurt door middel van aanpassingen die zich richten op het herkenbaarder en daardoor aantrekkelijker maken van het oorspronkelijke verhaal voor een hedendaags, jong publiek. Echter, de manier waarop de drie bewerkers dat hebben gedaan verschilt. Dit heeft te maken met de intentie die zij met het bewerken van de *Beatrijs* hadden.

De bewerking van Passenier wordt – in termen van Hutcheon (2006) – gekenmerkt door ‘herhaling’. In haar bewerking zijn vooral de taal en de stijl waarin het verhaal wordt verteld aangepast. Passenier komt de moderne jonge lezer tegemoet met veel populaire uitdrukkingen die de grofheid niet schuwen. Dit sluit aan bij de intentie die zij in het voorwoord aangeeft. Het ging Passenier om het ontsluiten van de oorspronkelijke tekst. Zij wilde scholieren hier op een prettige manier kennis mee laten maken. Bovendien wilde ze dat de tekst voor te dragen was, zodat deze ten gehore gebracht kan worden. Zij geeft dan ook aan dat zij de oorspronkelijke tekst op de voet gevolgd heeft en slechts enkele woorden en regels heeft toegevoegd en weggelaten. Passenier heeft zich gericht op het toegankelijk maken voor een nieuw doelpubliek. Daarmee is haar bewerking een adaptionele transformatie.

In tegenstelling tot Passenier wilde Kruijssen duidelijk iets aan het verhaal toevoegen (‘bewerking als verandering’ volgens Hutcheon, 2006). ‘De legende van Beatrijs behandelt vooral het begin van het verhaal [...] en het einde,’ schrijft ze in haar verantwoording. ‘De tussenliggende gebeurtenissen worden heel kort aangestipt.’ Met haar bewerking heeft Kruijssen de periode tussen het verlaten van en het terugkeren naar het klooster ingevuld en uitgebreid op een manier die jonge lezers kan aanspreken. Datzelfde geldt voor Franck. Hoewel hij geen voor- of nawoord heeft opgenomen, spreekt uit zijn bewerking ook de wens niet alleen de oorspronkelijke tekst na te vertellen, maar er iets aan toe te voegen.

Franck en Kruijssen sluiten zowel met hun taalgebruik als in hun benadering van thema’s als volwassenwording, seksualiteit, gezin en religie aan bij het hedendaagse kinder- en jeugdboek. Hun Beatrijs/Beatrics vertoont de trekken van een hedendaags pubermeisje in een middeleeuwse setting. De strijd tussen

aardse en hemelse liefde maakt plaats voor een psychologische strijd in Beatrijs' gemoed tussen overgave aan de conventies van het middeleeuwse kloosterleven en het verlangen naar liefde en passie en zelfs hedendaagse idealen als individuele keuzevrijheid en zelfontplooiing. Als moeder en als vrouw wordt ze bovendien levensechter getypeerd en zelfs haar geloof wordt door de twijfel en de menselijker kijk op Maria dichterbij de hedendaagse lezer gebracht. De bewerkingen van Franck en Kruijssen zijn daarmee zowel op de nieuwe lezers gericht als op een uitbreiding van het verhaal. Daarmee komen ze dichterbij de buurt bij wat Van Os (1996) intertekstuele transformatie noemt dan de bewerking van Passenier. Meer dan navertellingen van het oorspronkelijke verhaal die middels stilistische en structurele ingrepen het oorspronkelijke verhaal toegankelijk en bevattelijk maken, zijn de bewerkingen van Franck en Kruijssen een soort omgekeerde tijdreizen. De setting is middeleeuws, maar het discours komt voort uit de sociaal-historische context van de bewerkers. Beatrijs is een 'modern' meisje in een middeleeuws kleed. De bewerkers probeerden een compromis te sluiten tussen historische of literair-historische accuraatheid en actualisering. Zij probeerden aan de literair-esthetische normen van hun eigen tijd te voldoen door aan te sluiten bij heersende literaire genres. Zo projecteerden zij contemporaine opvattingen en idealen over geloven, de liefde en het huwelijk, de verhouding tussen mannen en vrouwen, ouders en kinderen en de mogelijkheden om je eigen levenspad te kiezen op de middeleeuwse legende. Van onder een middeleeuws kleed kijken twintigste- en eenentwintigste-eeuwse meisjes ons aan.

BIBLIOGRAFIE

Primair

Franck, E. (1997). *Beatrijs*. Averbode: Altiora.

Kruijssen, A. (2005). *Vrije val*. Baarn: De Fontein.

Passenier, A. (2007). *Beatrijs. Het middeleeuwse verhaal van de verliefde non*. s.l.: Boekenbent.

Secundair

Beckett, S.L. (ed.) (1999). *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York: Garland.

Desmidt, I. (2005). Een golf van reacties: Complexiteit in communicatiesituatie en begrip-apparaat bij kinderliteratuur in vertaling. In: *Filter* 12 (4), 79-88.

Ewers, H.H. (2000). *Literatur für Kinder und Jugendliche: Eine Einführung*. München: Fink.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York/London: Routledge.

Iser, W. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. New York/London: Routledge.

- Jongenelen, M. & A. Mahieu (1985). *Moeders wil is wet: Een onderzoek naar de moeder in de kinder- en jeugdliteratuur 1900-heden*. Scriptie Rijksuniversiteit Leiden.
- Joosen, V., & K. Vloeberghs (2008). *Uitgelezen jeugdliteratuur: Ontmoetingen tussen traditie en vernieuwing*. Leuven: Lannoo Campus.
- Lierop-Debrauwer, H. van (1999). Trouwen meisjes toch? Beelden van relatievorming en seksualiteit in adolescentenliteratuur voor jongeren. In: P. Mooren, H. van Lierop-Debrauwer & A. de Vries, *Morele verbeelding: Normen en waarden in de jeugdcultuur* (pp. 97-109). Tilburg, Tilburg University Press.
- Lierop-Debrauwer, H. van (2000). Seksualiteit in jeugdboeken. In: *Lexikon jeugdliteratuur*, juni.
- Nikolajeva, M. (2005). *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*. Lanham: Scarecrow Press.
- Oittinen, R. (1993). *I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children*. Tampere: University of Tampere.
- Oittinen, R. (2000). *Translating for Children*. New York: Garland.
- Os, Q. van (1996). 'Woorden reizen langs kromme wegen': De literaire bewerking voor de jeugd. *Literatuur zonder leeftijd* 10 (38), 165-191.
- O'Sullivan, E. (2005). *Comparative Children's Literature*. London: Routledge.
- Parlevliet, S. (2009). *Meesterwerken met ezelsoren: Bewerkingen van literaire klassiekers voor kinderen 1850-1950*. Hilversum: Verloren.
- Van Coillie, J. (2005). Vertalen voor kinderen: hoe anders? In: *Literatuur zonder Leeftijd* 19 (67), 16-39.
- Van der Westen, K. (2011). *De Marialegende Beatrijs in de hedendaagse jeugdliteratuur. Analyse van twee jeugdbewerkingen in proza*. Bachelorproef Hogeschool-Universiteit Brussel.
- Wilmink, W. & T. Meder (1995). *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel*. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker.

NOTEN

- ¹ Het is belangrijk op te merken dat de term 'adaptatie' meerdere betekenissen heeft. In de vertaalwetenschap en in de culturele studies wordt adaptatie in ruime zin gezien als elke omzetting van een kunstwerk in een andere vorm, meer bepaald naar een ander genre of medium (bijvoorbeeld een theaterbewerking van een boek of een verfilming van een toneelstuk) of gericht op een ander publiek (bijvoorbeeld van een volwassen naar een jong publiek). Linda Hutcheon definieert een adaptatie als 'an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art' (Hutcheon 2006, p. 170). Binnen de studie van de jeugdliteratuur wordt met de term adaptatie echter ook de aanpassing aan de jonge lezer in oorspronkelijke kinderboeken aangeduid.
- ² Nikolajeva (2005) onderscheidt naast jeugdliteraire werken met een 'double address' (een jonge lezer en een volwassen bemiddelaar) ook jeugdliteraire werken

met een 'dual address' (een jonge lezer en een volwassen lezer die het boek niet als bemiddelaar, maar voor eigen plezier kan lezen).

- ³ In de herziene uitgave van *Vrije val* is de naam Beatrics op instigatie van de uitgever weer veranderd in Beatrijs, omdat dat herkenbaarder zou zijn (interview met Karin van der Westen tijdens het congres *Beatrijs de wereld in* op 30 september 2011).
- ⁴ Deze namen worden ook gebruikt in de *Beatrijs*-bewerking van Francine Onstein (*De sproke van Beatrijs*, 1941).
- ⁵ Zie voor een analyse van de rol van de moeder in kinderboeken: Jongenelen & Mahieu, 1985.

BEATRIJS VOOR DE KLAS

Hoe een middeleeuws verhaal doordrong tot de schoolcanon in Nederland

Ton van Kalmthout

Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, Den Haag, Nederland

Eszter Kovács

Eötvös Loránd Universiteit, Boedapest, Hongarije

About six decades after W.J.A. Jonckbloet presented the first scholarly edition of the Middle Dutch epic of *Beatrijs* in 1841, towards the end of the nineteenth century some literary historians showed a growing interest in the tale of the sacristan. It was not until 1901 that a school edition was published. By then, however, *Beatrijs*' popularity was growing fast in the Netherlands; in 1941 the eleventh edition of the textbook would appear. This paper gives an explanation for this rather sudden reversal after sixty years. It examines how *Beatrijs* has become popular in literary education around 1900. It turns out that four obstacles had to be overcome before the story could take its place in the literary school canon: previously it was too unknown, too inaccessible, too indecent and, for many people, too catholic as well.

Inleiding

In het negentiende-eeuwse literatuuronderwijs had de *Beatrijs* de wind flink mee, zou je denken. Twee van de meest gezaghebbende literaire autoriteiten, Willem Jonckbloet en Conrad Busken Huet, gaven haar hun zegen mee. Niet alleen bezorgde Jonckbloet de tekst, die hij zelf had ontdekt, tot tweemaal toe in een wetenschappelijke editie, als geschiedschrijver zou hij hem ook blijven aanprijzen om zijn hoge artistieke gehalte (bv. Jonckbloet, 1888-1892, dl. I, pp. 447-450). En hoewel Huet met Jonckbloet van mening verschilde over de scène van de engel met het dode kind – deze noemde hij aangrijpend en onvergetelijk, terwijl Jonckbloet juist alleen die passage ‘vrij smakeloos’ vond – beaamde Huet

dat het Beatrijs-verhaal ‘treffend geschilderd’ was.^{1*} Wel klonk er na verloop van tijd kritiek op uit het academische milieu over de onzuiverheid van Jonckbloets transcriptie – kritiek die ook doordrong tot de wereld van het voortgezet onderwijs. Jonckbloet had de tekst op ruim 130 plaatsen geamendeerd, inventariseerde Georg Penon (1886-1896, dl. I, pp. XVI-XVII). Zelf bleek deze leraar Nederlands trouwens haast even veel wijzigingen te hebben aangebracht in een eigen transcriptie, klaarblijkelijk in een poging om de spelling van het origineel te uniformeren en waargenomen fouten in de tekst te corrigeren (Lecoutere, 1899). Aan Beatrijs’ goede reputatie deed het allemaal weinig af. De onderwijswereld tilde helemaal niet zo zwaar aan zulke ‘tekstverbeteringen’ en vond ze zelfs wel nodig. Dat kwam de leesbaarheid en begrijpelijkheid van de tekst immers alleen maar ten goede.²

Ondanks de warme aanbevelingen van Jonckbloet en Huet kwamen leerlingen in het voortgezet onderwijs van voor 1900 Beatrijs zelden of nooit tegen in Nederlandse bloemlezingen en edities voor schoolgebruik, en ook maar weinig in literatuurgeschiedenissen. De meeste hiervan besteedden er hoogstens één of twee zinnen aan.³ Pas zo’n zes decennia na Jonckbloets eerste *Beatrijs*-editie in 1841, tegen het eind van de eeuw, toonden enkele geschiedschrijvers een groeiende interesse voor de *Beatrijs*, net als voor andere middeleeuwse literatuur trouwens (Slings, 2000, pp. 38-42, 79). En het duurde nog tot 1902 alvorens er een schooluitgave op de markt kwam die de nooit herdrukte editie van Jonckbloet uit 1859 opvolgde. Maar toen steeg de ster van Beatrijs snel. Hoewel er ook wel bedenkingen tegen haar waren,⁴ verscheen in 1941 van die schooluitgave een elfde druk.

Hoe is deze nogal plotselinge omslag na zestig jaar te verklaren? Mede geholpen door de materiaalverzameling van Remco Sleiderink zijn we nagegaan op welke manier Beatrijs rond 1900 populair is geworden in het literatuuronderwijs aan Nederlandse leerlingen van de hogere burgerschool en het gymnasium, aan kwekelingen en soms ook aan anderen. Zoals zal blijken, denken we dat er eerst een viertal obstakels overwonnen moest worden, alvorens Beatrijs haar plaats kon innemen in de literaire schoolcanon: voordien was zij (1) te onbekend, (2) te ontoegankelijk, (3) te onzedelijk, en voor velen ook nog (4) te katholiek.

Een onbekende tekst

In een didactische opstellenreeks waarmee Michel van Campen in de jaren 1910 de *Beatrijs* en enkele moderne bewerkingen daarvan presenteerde, noemt hij het

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 137 e.v.

verhaal nog ‘iets kostelijks, het grootste deel van het lezend publiek nagenoeg onbekend’ (Van Campen, 1919, p. 292). Van Campen trad in de voetsporen van twee publicisten die in de negentiende eeuw ook al geprobeerd hadden om lerenden en onderwijzenden vertrouwd te maken met de *Beatrijs*. De eerste was Cornelis Honigh. Deze leraar aan de Rijkslandbouwschool in Wageningen publiceerde in 1879 een zestig pagina’s tellend artikel over Middelnederlandse Maria-legenden in *De Gids*, een blad dat regelmatig aandacht besteedde aan literatuuronderwijs. Honigh nam daarin tevens een eigen vertaling op van de complete *Beatrijs* en haalde met instemming de woorden aan van collega-bewerker J.A. Alberdingk Thijm, dat de dichter daarvan ‘een der grootste Nederlandsche dichters der XIIIe eeuw’ was geweest.⁵

Een tweede *Beatrijs*-propagandist die zich tot de onderwijswereld richtte, was de latere hoogleraar Nederlands Jacob Prinsen, toen nog onderwijzer op een Nutschool in Den Haag. In het op studerende onderwijzers gerichte vakblad *Noord en Zuid* schreef Prinsen in 1891 een gedetailleerde bespreking van de *Beatrijs* en gaf hij er een parafrase van, in de hoop dat meer kennis bij zijn lezers ook belangstelling zou wekken, en liefde voor het verhaal. ‘De bescheiden bedoeling van deze studie is hun, die niet of slechts zeer weinig met onze letterkunde in de middeleeuwen bekend zijn, een denkbeeld te geven van een gedicht, dat eene plaats mag innemen onder het beste in die literatuur en tevens te beproeven daardoor den lust bij hen op te wekken tot ontdekkingstochten op eigen gelegenheid.’⁶ Prinsen hamerde op de bijzondere schoonheid van de *Beatrijs*, en ook hij onderstreepte de uitzonderlijke artistieke kwaliteiten van de dichter en zijn verhaal.

Dat de *Beatrijs* een meesterwerk was, een meesterwerk van een groot kunstenaar, zouden literatuurgeschiedenissen voor schoolgebruik voortaan in alle toonaarden blijven herhalen, terwijl de meeste bovendien meer plaats gingen innemen voor het gedicht.⁷ Het kunstenaarschap van de middeleeuwse dichter zou zich niet alleen geopenbaard hebben in het sobere, maar effectieve en klankrijke taalgebruik en de trefzekere compositie, maar ook in de identificatiemogelijkheden die hij bood met zijn realistische weergave van de handeling en zijn grote psychologische inzicht. Dat alles maakte de *Beatrijs* volgens de literatuurdidacticus Philip Lansberg (1924, pp. 79-80, 90-91 en 100) zowel geschikt voor ‘aesthetisch-literair’ en ‘psychologisch-literair’ onderwijs als voor ‘ethisch-religieus literair’ onderwijs – een brede inzetbaarheid dus, die het verhaal in principe geknipt maakte om opgenomen te worden in de schoolcanon.

De samenstellers van bloemlezingen en schooledities sloten zich aan bij de taxaties van Honigh en Prinsen en bij de toegenomen interesse van de latere geschiedschrijvers.⁸ Hun interesse is waarschijnlijk ook nog aangewakkerd door het contemporaine poëtische gedachtegoed. Sinds de jaren 1880 was er sprake

van een oplevend medievalisme, aldus in 1932 D.C. Tinbergen, een Haagse gymnasiumleraar:

In ieder geval schijnt de ontwikkeling der geesten onder invloed van de poëzie der laatste vijftig jaren een richting te hebben genomen, die als het ware naar de vrome dertiende eeuw heen buigt. Het lijkt dat er meer mensen dan vroeger worden gevonden, die ontvankelijk zijn voor haar eenvoudige maar zuivere kunst. Voor zulken is ook deze *Beatrijs* een hoogtepunt. (*Beatrijs*, 1932, p. 9)

Een ontoegankelijke tekst

Tinbergen schreef dit als bezorger van een succesvolle editie die dertig jaar eerder voor het eerst het licht had gezien, in 1902. Hoewel de *Beatrijs* op dat moment inmiddels al wel een zekere bekendheid had verworven, liet de toegankelijkheid van zo'n middeleeuwse tekst nog flink te wensen over voor scholieren en kweekelingen. Het was een probleem waar Prinsen al op gewezen had:

Ik wil aannemen dat sommigen ook van ons onderwijzers uit lust tot studie of met het oog op een examen zich er toe zetten om b.v. een geheelen Reinaert door te werken, maar velen zal het een genot zijn, het slot van het gedicht te zijn genaderd en het boek met het zalig gevoel van het toch eindelijk eens gelezen te hebben, op de plank te kunnen schuiven. De lectuur zelve verschaftte hun al bitter weinig genot. Met taaie volharding hebben ze zich er door heen geworsteld en nimmer zal het hun overkomen, dat ze, terwijl ze daar droomend voor hunne boekenkast staan, onbewust wat voedsel zoekend voor den geest, een middeleeuwsch dichtwerk bij toeval openslaan, lezen, en verder en verder lezen, bladzij op bladzij, zonder te denken aan de wereldsche zaken om hen, met volle teugen genietend, zooals hun dat soms met een geliefd auteur uit later tijd gebeurt. Waar zit hem dat in? Juist in dat moeten doorworstelen. De taalvorm schrikt af, de litteratuurstudie en het kunstgenot moeten onwillekeurig opgaan in taalstudie, de noten en het glossarium worden hoofdzaak en de tekst bloot het middel om toch wat kennis van het oudere Nederlandsch bij elkaar te krijgen. De schoonheid van het geheel, het verband der deelen, het treffende en eigenaardige, dat in tal van regeltjes verscholen zit, ze trekken de aandacht niet. Zeker, die nauwkeurige studie der taal is nuttig en noodig, ook op zich zelf rijk aan genot voor hem, die er door arbeid en herhaalde kennismaking en vooral, gedragen door een grondige voorbereidende studie, genot in heeft leeren vinden; maar zij mag de studie van het werk als

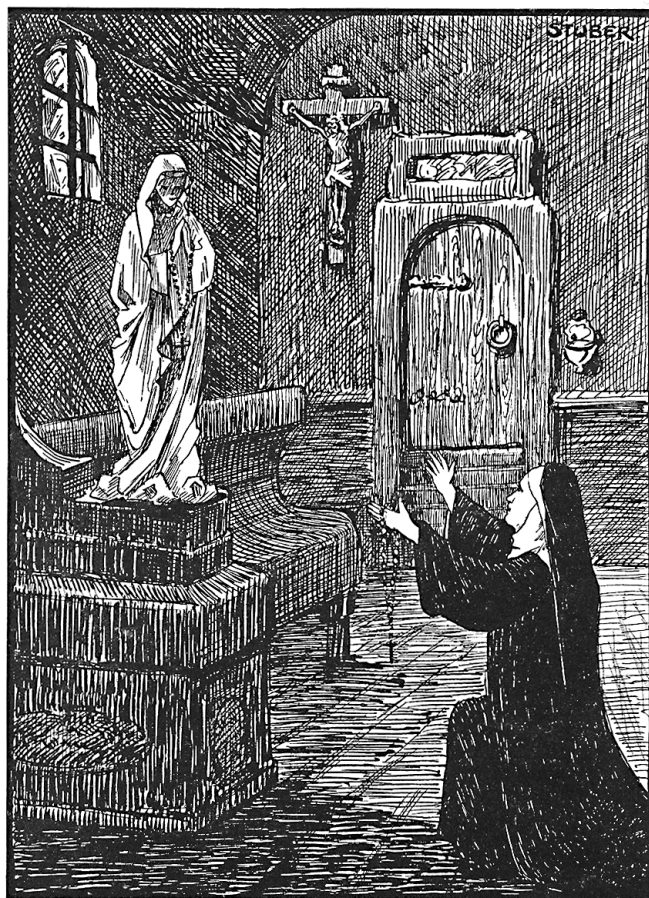
kunstvoortbrengsel en het genot dat dit als zoodanig schenken kan niet verdonkeren. Beide moeten zooveel mogelijk naast en met elkander gaan. (Prinsen, 1891, pp. 416-417)

Om nu de jonge lezer dat kunstzinnige genot alsnog te bezorgen en de tekst naderbij te brengen, bewandelden de didactici uiteenlopende wegen. De redactie van *Noord en Zuid* beval een gedegen historisch-taalkundige voorbereiding aan.⁹ Een ander attendeerde op de actualiteit van het verhaal. Was er niet nog in de negentiende eeuw een oude kloosterzuster te Leuven aangetroffen, die had weten te vertellen dat de Beatrijs-legende zich had afgespeeld in haar klooster?¹⁰ En niet voor niets verschenen er nog altijd nieuwe bewerkingen.¹¹ Weer anderen suggereerden om de *Beatrijs* letterlijk te verklanken: ‘Men moet het gedicht hard-op lezen om ten volle het zingende te voelen.’¹² Vandaar waarschijnlijk dat een tekstbezorger als Tinbergen enige ‘Wenken voor de uitspraak’ aan zijn editie toevoegde (*Beatrijs*, 1932, p. 39). Het vaakst probeerde men de toegankelijkheid van het gedicht te verbeteren met speciaal op het onderwijs toegesneden edities en bewerkingen.

Uiterst succesvol werd, zoals gezegd, de uit 1902 daterende editie van de HBS-leraar C.G. Kaakebeen en de onderwijzer Jan Ligthart, beiden werkzaam in Den Haag. Hun uitgave behoorde begin jaren 1920 inmiddels tot de *evergreens* onder de schooledities (Lansberg, 1924, 23-26). Zij was opgenomen in de editiereeks Van Alle Tijden, die vooral ten doel had ‘stukken van blijvende waarde tot geringen prijs verkrijgbaar te stellen’, waarbij ‘inleiding en aantekeningen moeten strekken om het genot der lezing te verhoogen’ (*Beatrijs*, 1902, p. 3). Daar leende de Beatrijs zich goed voor; de voorspraak van Maria, heette het hier, ‘doortrilt den lezer met weldadige bevrediging’ (*Beatrijs*, 1902, p. 8). De uitgave was niet alleen invloedrijk wegens het grote aantal herdrukken ervan, maar ook omdat zij de legger vormde voor vrijwel alle *Beatrijs*-edities die in de 45 jaar na haar eerste verschijnen van de pers rolden.¹³ Voor concurrerende schooluitgaven was daarnaast maar weinig plaats.¹⁴

De tekstbezorgers boden een diplomatische, wetenschappelijk verantwoorde editie aan; prof.dr. J. Verdam werd uitdrukkelijk bedankt voor zijn opmerkingen. Echter, ‘We schrijven niet in de eerste plaats voor vakgeleerden, doch voor de bredere schare van allen, die genot zoeken en vinden in werken van Nederlandsche taalkunst’ (*Beatrijs*, 1902, p. 3). Ongetwijfeld om dit brede publiek van dienst te zijn, was aan de commentaar van Kaakebeen een uitvoerige parafraze van Ligthart toegevoegd, terwijl een pentekening van een knielende Beatrijs door Martin Stuber de uitgave verluchtte.

De plaat werd na verloop van tijd overigens vervangen door een foto van de eerste bladzijde van het Haagse handschrift; volgens recensent De Beer (1904,



Afbeelding 1. Pentekening van Martin Stuber, gereproduceerd tegenover de titelpagina van de eerste drukken van de *Beatrijs*-editie van C.G. Kaakebeen en Jan Ligthart uit 1902.

p. 96) kon men van de tekening moeilijk beweren ‘dat ze tot verfraaiing der uitgave dient’. Intussen werd de editie steeds up-to-date gehouden met herzieningen en aanvullingen, vanaf de zevende druk van 1925 door Tinbergen, die sinds de negende van 1932 de inleidende teksten verving door een vrijwel geheel nieuwe inleiding, inclusief een veel kortere parafraze, en daarnaast de tekst en de verklaringen opnieuw bewerkte. Er resulteerde een anderhalf keer zo omvangrijke *Beatrijs*-editie, en de namen van Kaakebeen en Ligthart op de titelpagina kregen nu veel weg van een merknaam.

Vast onderdeel van deze en andere schoolse *Beatrijs*-edities was een paragraaf over de latere bewerkingen van het *Beatrijs*-verhaal,¹⁵ waar ook sommige literatuurgeschiedenissen op attendeerden (bv. Rijpma, 1930, pp. 18-19; Van Leeuwen, 1940, p. 19). Zo werd de leerling die het ondanks alle commentaar en toelichting nog steeds niet kon volgen, op het spoor gezet van beter verteerbare, eigentijdse kost. Verreweg de bekendste bewerking vóór de Tweede Wereldoor-

log, ook in het onderwijs, was die van P.C. Boutens, de dichter die zijn 'sproke' geschreven zei te hebben voor twee meisjes, 'In zulk een klare en simple wijs / Als kinderen verstaan'. Het gedicht ontmoette ook wel tegenstand, bijvoorbeeld omdat Boutens Beatrijs zou hebben getransformeerd van een zondig mensenkind in een onrealistische heilige, om welke reden Van Campen (1919, p. 277) niets anders meer in haar kon zien dan 'het romantische bleeke-plaatjes-nonnetje', 'het *decadent-moderne* vrouwtje' en 'de minnares-in-verpleegsterscostuum'. Niettemin deden scholieren er hun voordeel mee, wat de uitzonderlijke weerklank van Boutens' gedicht kan helpen verklaren.

Het werd in populariteit gevolgd door de prozabewerking van R.J. Spitz, leraar aan de HBS van Apeldoorn, en wel in de reeks Zonnebloem-boekjes, bestemd 'voor den waarlijk beschaafden mensch'. De reeks opende, aldus een aanprijzing van de uitgever, met 'twee van de fraaiste overblijfselen uit onze middeleeuwsche letterkunde, die kinderlijke wereld vol vreemde ontroeringen, nog zoo weinig gekend buiten de kringen van de vakmensen en dit toch zoo ten volle waard'. Naast *Esmoreit* was dat dus *De sproke van Beatrijs*, door Spitz 'in modern Nederlandsch overgebracht'. Op die manier dacht hij 'de moeilijkheid die het lezen van het nogal lastig Middelnederlandsch voor velen oplevert, te hebben weggenomen en toch aan de subtiele schoonheid van het oorspronkelijke niet al te veel te hebben beschadigd' (Spitz, 1916, p. 38). Aan dit doel beantwoordde het boekje wel, meende Van Campen (1919, 285-291), maar ook nu had hij ernstige kritiek, zowel op Spitz' gebrek aan kunstzinnigheid als op diens eigenmachtige ingrepen, zoals ook straks nog zal blijken.

De Beatrijs bewerken was niet altijd even dankbaar werk. De schoolboekenauteurs waren het er doorgaans over eens dat geen van de genoemde *Beatrijs*-bewerkingen kon tippen aan het middeleeuwse origineel. Maar editor M.F.J. Wolters moest toch ook erkennen dat dat origineel het nooit op eigen kracht zou hebben gered op school. Anders dan de meeste Maria-legenden, zei hij in 1931, had de *Beatrijs* het grote publiek kunnen bereiken, maar alleen 'dank zij de wetenschappelijke uitgave en de bewerkingen van met meer of minder talent begaafde kunstenaars' (Wolters, 1931, p. 10).

Een onzedelijke tekst

Behalve met de kwesties van de onbekendheid en de ontoegankelijkheid kampen literatuuronderwijzers met het probleem dat zij de erotische passages van het Beatrijs-verhaal niet geschikt achtten voor hun leerlingen.¹⁶ Om die reden werden de seksueel expliciete gedeeltes vaak aangepast of geschrapt in de bewerkingen en tekstuitgaven.

In de editie van Gielen zijn bijvoorbeeld twee pikante fragmenten weggelaten, ten eerste de scène met het voorstel van de jongeling om ‘der minne spel’ te spelen plus de reactie van Beatrijs hierop, en ten tweede waar Beatrijs beslist om te gaan ‘buten der stat op tfelt / ende winnen met minen lichame ghelt’ (Roemans & Van Assche, 1982, p. xxxi). Ook de prozabewerking van Spitz is verfatsoenlijk. Hij schrapt echter alleen het oneerbare voorstel; de jongeman vraagt nu enkel nog om samen bloemen te plukken. Daarbij liet Spitz de weigering van Beatrijs intact, evenals haar belofte om later met haar minnaar naar bed te gaan, zij het dat de bewerker daar wel een toezegging van maakte van seks ná het huwelijk: ‘Als we eenmaal in de eenzaamheid van het echtelijke slaapvertrek bijeen zijn, dan moogt ge doen wat ge nu verlangt.’¹⁷ Het was trouwens een ingreep die niet alle critici even gelukkig vonden. Albert Verweys Nederlands studerende dochter Mea betoogde dat Beatrijs’ verontwaardigde reactie op het voorstel om bloemen te plukken ‘allen grond verliest’ (Verwey, 1917, p. 211). En volgens Van Campen (1919, pp. 286-288) maakte de aanpassing van Spitz de kloosterzuster juist extra onfatsoenlijk: terwijl de jongeling iets heel onschuldigs voorstelt, blijkt Beatrijs met haar antwoord alleen aan seks te denken.

Een tweede strategie om de *Beatrijs* zedelijker te maken, werd intussen gevolgd door de geschiedschrijvers. Die lichtten bij voorkeur het keurige karakter van Beatrijs uit: ze is niet alleen ‘mooi en teder’, maar ook ‘in wezen deugzaam’. Volgens Enneus Rijpma (1930, p. 14) schilderde de middeleeuwse kunstenaar ‘haar als de vrome, fijn beschaafde, plichtgetrouwde kosteres van een klooster.’ Aan haar zonden kan ‘onze arme kloosterzuster’ niets doen en zelfs de onschuld van haar minnaar wordt aanvankelijk onderstreept: ‘Lief, kinderlijk onschuldig gaat het daar in den boomgaard toe’ (Prinsen, 1891, p. 421 resp. 427). Veeleer is Beatrijs een slachtoffer, een ‘slachtoffer van den Booze’ (Rijpma, 1930, p. 15) dat zondig is geworden toen ‘aardsche liefde [...] zoo gewelddadig het godgewijde hart binnen[drong]’ (Everts, 1890, p. 54-55), waarna moederliefde haar nogmaals dwong tot zonde (Honigh, 1879, p. 516). Ook schoolse literatuurgeschiedschrijvers zetten alle zeilen bij om de aandacht van de leerling van die zonde af te leiden. En sommigen onder hen lijken zelfs nog een stap verder te hebben willen gaan door vooral Maria, ‘middelaarster tusschen God en den zondaar’, in de schijnwerpers te zetten, en niet zozeer Beatrijs (bv. Appeldoorn & Van Vliet, 1903, p. 17). De eigenlijke hoofdpersoon van het verhaal voor de middeleeuwse lezer, stelt Rijpma (1930, pp. 17-18) zelfs, was niet Beatrijs, maar Maria.

Een katholieke tekst

Een laatste hinderpaal om leerlingen de *Beatrijs* aan te bieden, kan echter ook haar katholieke signatuur zijn geweest, reden waarom Willem Everts, leraar aan de Roomse jongensschool Rolduc bij Kerkrade, het juist als enige negentiende-eeuwse schoolboekenauteur niet liet bij een enkele zin, toen hij het gedicht in zijn literatuurgeschiedenis ter sprake bracht (Everts, 1890, pp. 48-49). Toch lijkt de katholieke gemeenschap aanvankelijk niet extra warm gelopen te zijn voor de kosteres. Een eigen editie in 1904, als *Die sproke van Beatrijs* verschenen in de reeks Letterkundige Bibliotheek voor Katholieken, die werd ‘bezorgd door de leeraren van het R.K. Gymnasium te Tilburg’, sloeg niet aan. Het zou nog tot 1931 duren alvorens Jos.J. Gielen, leraar aan de R.K. Handelsdagschool te Hulst, een nieuwe Roomse *Beatrijs*-editie voor het onderwijs lanceerde, nu in de reeks Uit Nederlands Woordkunst van de katholieke onderwijsman en publicist H.W.E. Moller. Gielen deed zijn best om de katholieke kant van het gedicht stevig te benadrukken, bijvoorbeeld door te signaleren dat de verbeelde Maria-verering in lijn was met wat de Kerk van Rome leerde daaromtrent. (*Beatrijs*, 1931, pp. 22, 24) De dichter was volgens Gielen misschien wel een priester geweest,

die putte uit de droevige, maar rijke ervaringen van de biechtstoel. Dat verklaart ook zijn sympathie voor Beatrijs, zijn voortdurend pleiten voor haar. In de biechtstoel vooral kan hij dat diepe begrip van de ontzettende strijd in Beatrijs’ ziel, en het innige medelijden met haar[,] hebben geoogst. Dat verklaart waarom hij zo vlug heenloopt over haar schone gestalte: ‘Dats een dinc dat niet en dochte.’

Daarom kent de dichter ook zo goed de kloostergebruiken. (*Beatrijs*, 1931, p. 24)

Voor andersdenkende docenten en leerlingen zal het daarentegen zaak zijn geweest om het exclusief-katholieke karakter van de tekst juist af te zwakken, en daarmee de weerstand ertegen. Maria-verering, getuigde Honigh bijvoorbeeld, had voor hem als protestant ook wel iets ontroerends, en in de *Beatrijs* had die verering zelfs bij ‘den heftigsten anti-Roomschen’ grote bewondering afgedwongen.¹⁸ Ook voor Honigh (1879, p. 482) was de legende ‘de heerlijkste roos [...] uit de geheele gaarde der kloosterpoëzie’. Om ook scholieren daarvan te doordringen, werd wel uitleg gegeven over wat Maria-verering precies inhield, zoals Wolters deed in zijn editie uit 1926. Een vergelijkbare aanpak viel in socialistische kring te signaleren, zoals de eerder aangehaalde Beatrijs-beschouwingen van de joodse diamantbewerker en publicist Van Campen laten zien. Die

beschouwingen verschenen in *Het Jonge Leven*, een blad van de Algemeene Nederlandsche Diamantbewerkerbond, waar Van Campen zijn collega's-diamantbewerker cultureel probeerde te verheffen met literair-didactische opstellen. Naar aanleiding van de bewerking van Spitz zette hij zich onder meer aan de vergelijking van de *Beatrijs* met de bewerkingen van Spitz en Boutens. Dat deed hij echter niet zonder eerst uitgelegd te hebben wat 'het levensgevoel der mystiek' inhield, waaruit de sproke van Beatrijs zou zijn 'opgebloeid' (Van Campen, 1919, pp. 236-238).

Besluit

We hebben laten zien dat literair-historische informatie en het keurmerk van artisticeit de *Beatrijs* eind negentiende eeuw bekendheid gaven in de wereld van het onderwijs. Vervolgens maakten schooledities en andere bewerkingen de tekst begrijpelijk voor jonge lezers. De onzedelijkheid van het verhaal werd daarbij onschadelijk gemaakt door aanstootgevende regels te censureren en door Beatrijs eerder voor te stellen als een onschuldige vrouw dan als een zondares of door de aandacht zelfs te concentreren op Maria. En tenslotte eigenden ook de diverse levensbeschouwelijke zuilen haar toe.

Zo kon de oude kloosterzuster een hele tijd mee, in Den Haag bijvoorbeeld ook in de Scholengemeenschap Beatrijs, die van 1966 tot 1992 stond aan een eveneens naar haar vernoemde straat.¹⁹ Het hoeft niet te verbazen dat het onderwijs hier aanvankelijk verzorgd werd door de Fraters van Tilburg, een broederorde die ook vóór de oorlog al een grote naam had op te houden als het ging om voortgezet literatuuronderwijs, zoals de dissertatie van Bram Noot recentelijk heeft laten zien. Maar ook buiten het katholieke onderwijsmilieu bleef het verhaal van Beatrijs nog tientallen jaren populair, inmiddels deel uitmakend van een schoolcanon met een tiental korte, mooie, spannende en overhoorbare teksten uit de Middeleeuwen, aldus Herman Pleij (1990, pp. 368-369), teksten die men 'uit het hoofd kan leren, ontcijferen, voordragen en overhoren tot men erbij neervalt'. Pas rond 1990 lijkt de schoolse Beatrijs uit de gratie te zijn geraakt. Terwijl in J.A. Dautzenbergs bekende methode *Nederlandse literatuur. Geschiedenis, bloemlezing en theorie* uit 1989 *Van den vos Reinaerde* nog vier pagina's krijgt toebedeeld, schiet er voor *Beatrijs* nog maar één alinea over.²⁰

BIBLIOGRAFIE

Primair

- Beatrijs. Eene sproke uit de XIII eeuw*, uitgegeven en opgehelderd door W.J.A. Jonckbloet. 's Gravenhage: Schinkel, 1841.
- Beatrijs en Carel ende Elegast*, uitgegeven en toegelicht door W.J.A. Jonckbloet. Amsterdam: Van Kampen, 1859.
- Beatrijs*, naar het Haagsche handschrift uitgegeven door C.G. Kaakebeen, met een parafraze door Jan Ligthart en een penteekening door M. Stuber. Groningen: Wolters, 1902 (Van Alle Tijden 2).
- Beatrijs*, naar het Haagsche handschrift uitgegeven door C.G. Kaakebeen, met een parafraze door Jan Ligthart en een miniatuur uit het Haagsche handschrift, 7^e dr., bezorgd door D.C. Tinbergen. Groningen etc.: Wolters, 1925 (Van Alle Tijden 2).
- Beatrijs. Een Middelnederlandsche Marialegende*, ingeleid en toegelicht door M.F.J. Wolters. Zwolle: Tjeenk Willink, 1926 (Nederlandsche Schrijvers 16).
- Beatrijs. Middeleeuwse Marialegende*, met inleiding en aantekeningen door Dr. Jos.J. Gielen. Tilburg: De Kempen, 1931 (herdr. 1951) (Uit Nederlands Woordkunst 11).
- Beatrijs*, naar het Haagsche handschrift uitgegeven door C.G. Kaakebeen en Jan Ligthart, 9^e dr., bezorgd door Dr. D.C. Tinbergen. Groningen etc.: Wolters, 1932 (Van Alle Tijden 2).
- Beatrijs*, uitgegeven door D.C. Tinbergen, 20^e dr., verzorgd door L.M. van Dis. Groningen: Wolters, 1970 (Van Alle Tijden).
- Boutens, P.C. (1908). *Beatrijs*, met eene teekening van Rie Cramer. Bussum: Van Dishoeck [49^e dr. 1984].
- Brauw, L. de (1933). *Beatrijs*. Utrecht: Vrijzinnig Christelijke Jeugdcentrale, 1933 (Leekenspelen van de V.C.J.C. 28).
- Die Sproke van Beatrijs*, [ed. M.R. de Brouwer.] Tilburg: De Tilburgsche Handelsdrukkerij, [1904] (Letterkundige Bibliotheek voor Katholieken 14).
- Spitz, R.J. *Beatrijs. Het Middelnederlandsche gedicht in proza naverteld*. Apeldoorn: De Zonnebloem, 1916 (herdrukt in 1918 (Apeldoorn: De Zonnebloem) en 1922 (Blaricum: De Waelburgh)) (Zonnebloem-Boekjes 1).

Secundair

- Appeldoorn, J., & W.F. van Vliet (1903). *Korte geschiedenis der Nederlandsche letterkunde, hoofdzakelijk ten dienste van het onderwijs aan de hogere burgerscholen en gymnasia*, 2^e dr. 's Gravenhage: Ykema [1^e dr. 1899].
- Beer, T.H. de (1900), als d.B. 'Tekstcritiek'. *Noord en Zuid* 23, 424.
- [Beer, T.H. de] (1904). Recensie van: *Beatrijs*, ed. C.G. Kaakebeen en Jan Ligthart, Groningen: Wolters, 1902 (Van Alle Tijden 2). *Noord en Zuid* 27, 95-96.
- Bilt, E.F. van de, & H.C.M. Wijfels (1924). *Beknopte geschiedenis der Nederlandsche letterkunde voor het katholiek middelbaar en gymasiaal onderwijs en de hoofdactestudie*. 's Hertogenbosch/Antwerpen: Malmberg.

- Brink, J. ten (1897). *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Amsterdam: Elsevier/Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.
- Busken Huet, Cd. (1882-1884). *Het land van Rembrandt: Studiën over de Noordnederlandsche beschaving in de 17^e eeuw*, 3 dln. Haarlem: Tjeenk Willink.
- Campen, M.H. van (1919). *Over literatuur, critisch en didactisch*. Tweede bundel. Leiden: Sijthoff.
- Dautzenberg, J.A. (1989) *Literatuur: Geschiedenis, bloemlezing en theorie voor bovenbouw HAVO en VWO*. Den Bosch: Malmberg [4^e dr. 2009].
- Dautzenberg, J.A. (1999). *Literatuur: Geschiedenis en leesdossier*. Den Bosch: Malmberg.
- Duijser, J.L.Ph. (1900). *Beknopt overzicht van de geschiedenis der Nederlandsche letterkunde en van hare hoofdvormen in proza en poëzie*. Groningen: Wolters.
- Duijser, J.L.Ph. (1907). *Overzicht van de geschiedenis der Nederlandsche letterkunde en van haar hoofdvormen in proza en poëzie*, 7e dr. Groningen: Wolters [1^e dr. 1890].
- Elberts, W.A. (1869). *Chronologische handleiding tot de beoefening der Nederlandsche letterkunde*, 5^e zeer verm. dr. Deventer: Van den Sigtenhorst [1^e dr. 1843].
- Everts, W. (1890). *Geschiedenis der Nederlandsche letteren: Een handboek voor gymnasien en hoogere burgerscholen*, 4^e editie. Amsterdam: Van Langenhuysen [1^e dr. 1868-1869].
- Hofdijk, W.J. (1867). *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde, voor gymnasiën en zelf-onderricht*, 4^e dr. Amsterdam: Kraay [1^e druk 1853].
- Honigh, C. (1879). 'Middel-Nederlandsche Maria-legenden'. In: *De Gids* 1879, dl. II, 457-518.
- Jonckbloet, W.J.A. (1888-1892). *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*, 4^e dr., herzien en tot den tegenwoordigen tijd bijgewerkt door C. Honigh, 6 dln. Groningen: Wolters [1^e dr. 1868-1872].
- Lansberg, Ph.A. (1924). *Proeve eener descriptieve methodiek van het onderwijs in de Nederlandsche letterkunde aan de scholen voor middelbaar en voorbereidend hooger onderwijs in Nederland*. Groningen/Den Haag: Wolters.
- Lecoutere, C. (1899). 'Beatrijs'. In: *Leuvense Bijdragen* 3, 247-271. [Een fragment hiervan ook in: *Taal en Letteren* 10 (1900), 219-220.]
- Leeuwen, W.L.M.E. van (1940). *Beknopt overzicht van de Nederlandse letterkunde*, 5^e dr. Groningen: Wolters [1^e dr. 1936].
- Noot, A. (2010). *Lezen met een roomse bril: Opvattingen over literatuuronderwijs in katholieke scholen 1868-1924*. [Tilburg]: Zuidelijk Historisch Contact.
- Penon, Georg (1886-1896). *Nederlandsche dicht- en prozawerken: Bloemlezing uit de Nederlandsche letteren, ten gebruike bij Dr. W.J.A. Jonckbloets 'Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde'*, voortgezet door C. Honigh, 6 dln. Groningen: Wolters.
- Pleij, H. (1990). 'De canonfrustratie van de Middelnederlandse letterkunde in het onderwijs'. In: *Literatuur* 7 (6), 368-374.
- Prinsen, J. (1891). 'Beatrijs'. In: *Noord en Zuid* 14, 416-445.
- Raaf, K.H. de, & J.J. Griss (1917). *Zeven eeuwen: Spiegel van de Nederlandse letteren van 1200 tot heden*, I: 1200-1700. Rotterdam: Brusse [herdr. in 1919, 1925 en 1935].

- Rijpma, E. (1930). *Gids bij de studie der Nederlandsche letterkunde voor leerlingen van gymnasia, lycea, middelbare scholen en studeerenden voor de hoofdacte*, 9^e dr. Groningen/Den Haag: Wolters [1^e dr. 1908].
- Roemans, R. & H. van Assche (1982). Analytische bibliografie. In: *Beatrijs*, uitgegeven door Rob Roemans & Hilda van Assche, 11^e dr. (pp. xxvii-lxxii). Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, [1982] (Klassieke Galerij 21).
- Schothorst, W. van (1940). *Geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*, 11^e dr. Groningen: Noordhoff [1^e dr. 1906-1907].
- Slings, H. (2000). *Toekomst voor de Middeleeuwen: Middelnederlandse literatuur in het voortgezet onderwijs*. Amsterdam: Prometheus.
- Verwey, M. (1917). Recensie van: Zonnebloemboekjes 1 [= *Beatrijs*, ed. R.J. Spitz. Apeldoorn: De Zonnebloem, 1916] en 2 [= *Een abel spel van Esmoreit, sconics sone van Cecilien*, ed. R.J. Spitz. Apeldoorn: De Zonnebloem, 1917]. In: *De Beweging* 13, dl. I, 210-212.
- Winkel, J. te (1882). *Overzicht der Nederlandsche letterkunde*. Haarlem: Bohn.
- Zeegers, L.Th. (1858), *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Amsterdam: Weytingh.

NOTEN

- ¹ Busken Huet, 1882-1884, dl. I, pp. 644-645. – Zie over de controverse ook: Prinsen, 1891, pp. 443-444, die geen partij wil kiezen voor één van beide ‘kunstrechtters’. Veertig jaar later schaarft Tinbergen zich alsnog achter Jonckbloet: de episode is ‘toch wel heel vreemd’ en ‘storend; wij zouden haar liever gemist hebben’. Zij zou geïnterpoleerd zijn door een buitenstaander die ‘zijn didactische neigingen heeft botgevierd en het sobere verhaal met enkele uitweidingen heeft ontsierd’. (*Beatrijs*, 1932, p. 25)
- ² Zie bijvoorbeeld de ironie van De Beer, 1900, p. 424: ‘Niet waar, men zou denken, dat tekstverbetering lof verdiende, maar neen, het tegendeel is waar: copieer letterlijk, wees fotograaf of fonograaf, maar in Gods naam *denk niet*, want als ‘t gezond verstand gaat werken en men een gezonden zin, een leesbaren tekst zoekt, dus practisch nuttig wil zijn, dan is het met (zulke) wetenschap gedaan.’ – Een schooleeditie die zich op de versie van Penon baseerde, was *Die sproke van Beatrijs*, 1904.
- ³ Bijvoorbeeld Elberts, 1869, p. 19; Hofdijk, 1867, p. 81; Zeegers, 1858, p. 9; Te Winkel, 1882, p. 14; Duijser, 1900, p. 55; Duijser, 1907, p. 104. – Een uitzondering was Everts, 1890, pp. 48-49, waarover later meer.
- ⁴ Zie ook Slings, 2000, pp. 44 en 56.
- ⁵ Honigh, 1879. De vertaling staat op pp. 490-514; het Thijm-citaat op 517.
- ⁶ Prinsen, 1891, pp. 416-417 en 421. Citaat op 416.
- ⁷ Naast Ten Brink, 1897, pp. 157-159, en Appeldoorn & Van Vliet, 1903, p. 17, bijvoorbeeld ook Van Schothorst, 1940, pp. 31-36; Rijpma, 1930, pp. 11-19; Van de Bilt & Wijfels, 1924, pp. 13-14; Van Leeuwen, 1940, pp. 18-19.

- ⁸ Zie bijvoorbeeld de bloemlezingen van De Raaf & Griss, 1917, pp. 45-54, en De Jong, 1936, pp. 91-98 en 106.
- ⁹ De Beer, 1904, p. 96: '[...] het eenige middel voor hem, die geen streng wetenschappelijke studien op het oog heeft, is, eerst te leeren een tekst te lezen [...] waarin bij de lezing alle moeilijkheden zijn weggenomen. Heeft hij zich eenmaal in die voor hem vreemde taal thuis leeren gevoelen, dan komt hij er langzamerhand toe, om de gedachten te leeren verklaren, de taalverschijnselen te herkennen en tal van andere dingen, die hem reeds een niet onbelangrijk deel van de grammatica van het middel-Nederlandsch doen kennen.'
- ¹⁰ Zie bijvoorbeeld *Beatrijs*, 1902, p. 7 n. 1.
- ¹¹ Zie bijvoorbeeld *Beatrijs*, 1902, p. 10.
- ¹² *Die sproke van Beatrijs*, 1904, p. XII. Vgl. Rijpma, 1930, p. 18: de schoonheid van de klank zal onmiddellijk blijken bij hardop lezen.
- ¹³ Nog in 1970 kreeg de editie een 20e druk, inmiddels bezorgd door L.M. van Dis. Zie over deze editie: Roemans & Van Assche, 1982, pp. xxviii-xxix. Idem, pp. xxxvii-xxxix, geeft een chronologisch overzicht van *Beatrijs*-uitgaven.
- ¹⁴ Niet herdrukt werd *Beatrijs*, 1926; slechts één herdruk (in 1951) kreeg *Beatrijs*, 1931.
- ¹⁵ Kaakebeen bespreekt in *Beatrijs*, 1902, p. 8, de *Beatrijs*-bewerkingen na de middeleeuwen, uitkomend bij die van Thijm, J. Nolet de Brauwere van Steeland, Honigh, Lina Schneider (als Wilhelm Berg) en Maurice Maeterlinck. Tinbergen voegt daar in *Beatrijs*, 1925, pp. 11-12, en 1932, pp. 33-35, de bewerkingen aan toe van Gottfried Keller, P.C. Boutens, Felix Rutten, *The Pageant*, de *Revue Blanche*, R.J. Spitz, Albertine Steenhoff-Smulders, Herman Teirlinck en Amos Anderson (een filmbewerking). Gielen wijst in *Beatrijs*, 1931, pp. 32-35, ook op de toneelbewerking van Herman Van Overbeke, die zijns inziens die van Boutens, Rutten en Teirlinck overtreft.
- ¹⁶ Zie bijvoorbeeld ook Slings, 2000, p. 44.
- ¹⁷ Spitz, 1916, pp. 16-17. Citaat op 17.
- ¹⁸ Honigh, 1879, pp. 457-459. Citaat op 459. Vgl. De Brauw, 1933, p. 4: 'En deze overgave, dit roerende vertrouwen is het, dat ons (Protestanten niet minder dan Katholieken) telkens weer diep onder den indruk brengt.' Bij deze niet speciaal voor het onderwijs bedoelde, maar wel voor het protestants-christelijke jongerentoneel geschreven *Beatrijs*-bewerking (met zingende nonnen) onderstreepte De Brauw bovendien de universele waarde van het verhaal, omdat 'de strijd tusschen goed en slecht en een ingrijpen van een hogere macht, al dan niet daadwerkelijk, voor iedereen en voor elken tijd belangrijk is.'
- ¹⁹ Zie http://www.haagescholen.nl/index.php?option=com_groepsfoto&view=instantie&id=1160&Itemid=54; 2 september 2011 geraadpleegd.
- ²⁰ Dautzenberg, 1989, pp. 29-33 (*Van den vos Reinaerde*) en 37-38 (*Beatrijs*). Op de Tweede Fase toegesneden is Dautzenberg 1999, die veelzeggend genoeg nog drie pagina's reserveert voor *Van den vos Reinaerde* (pp. 16-18) en één zin voor *Beatrijs* (p. 34).

HET LAUWE BRUIDJE VAN JEZUS

Pierre Kemps Beatrijs

Elke Brems

KU Leuven HUBrussel, België*

In this paper the medieval legend of *Beatrijs* is compared to Pierre Kemp's adaptation *Zuster Beatrijs* from 1920. I consider this adaptation as a productive kind of reception which is determined by two types of factors: repertoire and actor related. These factors allow me to investigate why *Beatrijs* was selected as a source text and how it was adapted to fit new times and places and even a new 'author'. Contextual factors that favored this selection and adaptation were the popularity of the Beatrijs-story in the Interbellum, the romanticizing of the Middle Ages and of medieval literature at that time, the popularity of the genre of the legend and the influence of international models like Selma Lagerlöf. Other factors that helped *Beatrijs* were the mix of Catholicism and modernism that was being concocted in Kemp's milieu and the importance of regional literature in those years. Personal factors were e.g. Kemp's obsession with trains, his knowledge of music and his interest in all things erotic. By focusing on the reception and translation history of *Beatrijs*, this paper adds a piece to the interpretation history of the story, shedding new light on the characteristics of the 'original'.

Beatrijs als mutant

'For books continue each other, in spite of our habit of judging them separately', schreef Virginia Woolf in *A Room of One's Own* (1929). Literatuurgeschiedenis ontplooit zich zelden sprongsgewijs, maar is veel vaker een kwestie van herhaling en variatie. Soms zijn die twee mechanismes erg expliciet aanwezig, bijvoorbeeld bij vertalingen: zij herhalen een reeds bestaande literaire tekst, maar variëren erop door de verandering van taal, van plek, van tijd, van cultuur, van 'auteur'. Ook bewerkingen zijn te beschouwen als een vorm van herhaling en variatie. Linda Hutcheon beschrijft literaire bewerking of adaptatie als de manier waarop

* Ik dank Wiel Kusters voor zijn prompte en gulle antwoorden op mijn vragen over Pierre Kemp.

‘stories evolve and mutate to fit new times and different places’ (Hutcheon, 2006, p. 176). De eerste uitgave van de middeleeuwse berijmde versie van de Beatrijs-legende in 1841 door W.J.A. Jonckbloet was al een ‘mutatie’ van een aantal verwante Maria-legendes. Op zijn beurt was Jonckbloets versie in de negentiende en twintigste eeuw een verhaal dat evolueerde en muteerde om zich aan uiteenlopende plaatsen en periodes, maar ook aan genreconventies, ideologieën, poëtica’s en dies meer aan te passen. Het is een voorbeeld van een verhaal dat een zekere ‘eeuwigheidswaarde’ of ‘universele waarde’ heeft, net doordat het veelzijdig en flexibel genoeg is om zich in verschillende gedaantes voor te doen.

De bewerking die in deze bijdrage centraal staat is een zeer drastische mutatie van de Middelnederlandse berijmde versie. Toch is het zeker niet mogelijk om hier van een nieuw, origineel verhaal te spreken. Volgens Hutcheon moet aan drie (elkaar overlappende) voorwaarden voldaan zijn om van een bewerking te kunnen spreken: het werk moet 1) ‘an acknowledged transposition of a recognizable other work’ zijn, het moet 2) ‘a creative and an interpretive act of appropriation/salvaging’ zijn en 3) ‘an extended intertextual engagement with the adapted work’ (Hutcheon, 2006, p. 8). Kort samengevat: een bewerking is een herkenbare, creatieve en uitvoerige toeëigening van een bestaand werk. Die drie kenmerken gaan zeker op voor Pierre Kemps *Zuster Beatrijs*, zoals mag blijken uit wat volgt. In deze bijdrage wil ik bekijken hoe de Beatrijs-legende in de bewerking van Pierre Kemp werd aangepast en welke factoren daar een rol in hebben gespeeld. In ruimere zin wil ik via deze casus een aantal aspecten belichten van Kemps poëtica, van de cultuurhistorische periode waarin de bewerking tot stand kwam (1920) en hopelijk ook van de middeleeuwse Beatrijs-legende zelf.

De zwakke plek van Pierre Kemp

‘Eén van mijn favoriete levende dichters uit de wereldliteratuur is zeker de Limburger Pierre Kemp. Deze man, geboren in 1886, is gek. Knettergek. Stapelieregek. [...] Lang zal Pierre Kemp leven, in de gloria!’ (Claus, 2000, pp. 112-113). Zo sprak Hugo Claus in 1962 op de Belgische radio over de dichter Pierre Kemp. Wie de in 2010 verschenen biografie van de Maastrichtse hoogleraar Wiel Kusters over Pierre Kemp leest, moet inderdaad besluiten dat hij een ongewone man was, ‘een fascinerende speler, die aan het ene fysieke leven dat hem gegeven was niet genoeg had en die in zijn dichtkunst een “tweede” leven leidde’ (Kusters, 2010, p. 10).

Pierre Kemp werd geboren in Nederlands Limburg, in een katholiek milieu. Hij zou ook altijd in die streek blijven wonen, op een half jaar in Amsterdam na.

Hij begon zijn artistieke carrière als schilder. Daarin werd hij gesteund en voortgestuwd door de jezuïet Jos van Well. Die raadde hem uiteindelijk ook aan om de schilderkunst in te ruilen voor de literatuur. Kemp debuteerde als dichter in 1914 met de bundel *Het wondere lied*. Al snel, in 1916, volgde een tweede bundel, *De bruid der onbekende zee en andere gedichten*. Daarna bleef een nieuwe publicatie in bundelvorm uit tot aan wat men wel eens Kemp's 'tweede debuut' noemt: *Stabielen en passanten* uit 1934. Daarin vond Kemp zich als dichter opnieuw uit, met als specialiteit korte gedichten, miniaturen. Eén van de bekendste daarvan klinkt zo:

Bloem

Het is een bloem

Om er met een vaantje om rond te gaan

En zacht te zingen.

Het is een bloem om niet meer burger te zijn,

Maar een broer van een kinderhemdje in zonneschijn.

In de tijd tussen 1916 en 1934 zat Pierre Kemp geenszins stil: hij werkte onder meer aan zijn *Limburgs sagenboek*, aan een nooit gepubliceerd episch gedicht *De nieuwe tocht* en hij publiceerde de novelle *Zuster Beatrijs* in 1920. Dat laatste is meteen zijn enige prozublicatie. In een brief aan Adriaan De Roover schreef hij in 1956 over die episode: 'Zo langzaam voelde ik wel, dat proza mijn zwakke plek kon vormen en dat poëzie mijn beter ik was' (Kusters, 2006, p. 60).

Ik schets kort het verhaal van Pierre Kemp's *Zuster Beatrijs*, want de verschillen met de middeleeuwse Beatrijs-legende zijn groot. Volgens zijn biograaf kende Kemp de middeleeuwse versie zeker. Er valt weliswaar geen versie van de legende terug te vinden in de catalogus van Kemp's bibliotheek, maar daar staat tegenover dat hij ook erg veel uit de openbare bibliotheek leende en bovendien verkocht hij boeken vaak weer nadat hij ze uit had. Kemp's verhaal valt als volgt samen te vatten. Een eenvoudig weesmeisje, genaamd Beatrijs, werkt als boodschappenmeisje in een nonnenklooster. In de toekomst lijkt voor haar een bestaan als non weggelegd. Zij pendelt met de trein naar de stad, waar ze een man ontmoet die harmonica speelt, een speelman, die ze in gedachten 'de verminkte' noemt omdat hij een houten been heeft. Ze begint meer en meer over hem te fantaseren, naast haar gebruikelijke en meer geoorloofde fantasieën over Jezus als toekomstige bruidegom. De concurrentie tussen beiden is eerst groot:

Terwijl hij zoo vertelde, voelde Beatrijs wel medelijden met hem, toen zij in de Liefde Gods, alles diep doordacht, wat dien jongen man ontbrak: een

onmisbaar lichaamsdeel, een eigen, gezellige tehuis, een rustig, edel bestaan, een trouwe vrouw. Toen begreep zij de tragiek van zulk een zwerwersleven, maar Jezus had ontelbaar vele malen meer geleden en zij had zich aan Hem beloofd. Hoe kwam het zoo in haar, binnen die seconde, dat te denken en een vergelijking te maken tusschen het Lijden van Jezus en het ongemak en het verdriet van den speelman? (Kemp, 1920, ongenummerd)

De verteller maakt het de lezer makkelijk wanneer hij vervolgens het bekende thema van hemelse versus aardse liefde expliciteert: ‘Maar Beatrijs! De oogen van al die lieve Heiligen in de intieme kapel zien op je neer en wachten het drama van de keuze tusschen de hemelsche en de aardsche liefde, zooals zich dat moet gaan afspelen en ontknopen in je ziel!’ (idem).

Beatrijs raakt aan de praat met de speelman en begint meer en meer op haar uiterlijk te letten. Bovendien beseft ze dat haar liefde voor de speelman in feite geen zonde is, want ze is geen geestelijke, maar nog steeds een vrije vrouw: ‘het was geen zonde, daarom was het nog gevaarlijker. Zij kon er geen afschuw van krijgen. Het streed niet met haar geweten en zij kon Jezus nog beminnen over en door die geliefde ziel heen’ (idem). Kortom: door haar genegenheid voor de speelman wordt zij al snel ‘het lauwe bruidje van Jezus’ (idem). Tijdens een ontmoeting tussen Beatrijs en de speelman in het bos, kussen ze elkaar twee maal en de toekomst lijkt open te liggen voor het paartje. Maar dan krijgt Beatrijs de Spaanse griep, die in Europa lelijk huishield in de jaren 1918-1919, en ze moet in bed blijven. In die tijd hoort of ziet ze niets van de speelman, die immers niet eens haar naam kent. Het gemis doet de ziekte extra hevig toeslaan. Na haar genezing is de speelman nergens meer te vinden. Op een dag wandelt ze door het bos naar haar grootmoeder en ze hoort een paartje praten en giechelen. Een wulpse vrouw ziet zij nogal vulgair stoeien met een eerst verborgen man. Uiteraard blijkt dat ‘haar’ speelman te zijn. Dat is een hele slag voor de naïeve Beatrijs. Maar dan komt ze tot inkeer en na een zware innerlijke strijd bekent ze zich tot ‘den Blijvenden Getrouwe, [...] den verstooten Bruidegom van Hiernamaals’ (idem).

Opvallend verschil met de Middelnederlandse *Beatrijs* is dus dat de Maria-verering niet meer centraal staat: het conflict tussen een religieus leven en een werelds leven wordt helemaal opgehangen aan de figuur van Jezus en de concurrentie tussen hem en de speelman. Behouden blijft de uiteindelijke superioriteit van het religieuze leven. In de volgende paragrafen maak ik een meer uitvoerige vergelijking tussen Pierre Kemps *Zuster Beatrijs* en de middeleeuwse versie in de

overlevering van Jonckbloet. Het is, zoals gezegd, niet zeker dat Kemp met die versie vertrouwd was. Ik deel de vergelijking op in twee reeksen factoren: omgevingsfactoren en persoonlijke factoren. Of nog: verschillen en gelijkenissen die te maken hebben met het repertoire enerzijds en verschillen en gelijkenissen die te maken hebben met de actor Pierre Kemp anderzijds. Uiteraard is zo'n tweedeling kunstmatig en is er ruimte voor overlapping, maar ze komt tegemoet aan mijn wens om zowel de publieke als de persoonlijke, zowel de collectieve als de individuele dimensie van iedere adaptatie hier aan bod te laten komen. In de woorden van Hutcheon:

In the act of adapting, choices are made based on many factors [...], including genre or medium conventions, political engagement, and personal as well as public history. These decisions are made in a creative as well as an interpretive context that is ideological, social, historical, cultural, personal, and aesthetic. (Hutcheon, 2006, p. 108)

Om al deze factoren voor het voetlicht te brengen, is uiteraard een uitgebreidere studie nodig dan deze.

Beatrijs en het repertoire

Het 'repertoire' is een begrip geïntroduceerd door de Israëliische literatuur- en vertaalwetenschapper Even-Zohar en voor de receptiestudies bruikbaar gemaakt door onder anderen Andringa (2006). Het repertoire staat voor een verzameling contextuele factoren die de receptie van een werk bepalen. Ik beschouw *Zuster Beatrijs* dus als een vorm van receptie, maar uiteraard is het ook een vorm van productie, of liever: het is receptie in de vorm van productie. Via het begrip repertoire kan ik een aantal factoren opsommen die ertoe bijgedragen hebben dat de Beatrijs-legende in dit geval gekozen werd en hoe en waarom ze werd aangepast.

Ten eerste zijn er volgens Andringa de factoren die te maken hebben met de kennis van literaire modellen. De Beatrijs-legende, was, dat blijkt ook uit andere bijdragen in dit boek, tijdens het Interbellum bijzonder populair en kende veel bewerkingen, zowel vanuit traditionele als vanuit vernieuwende hoek. Hutcheon ziet het haast darwiniaans: 'Sometimes, like biological adaptation, cultural adaptation involves migration to favorable conditions: stories travel to different cultures and different media. In short, stories adapt just as they are adapted' (Hutcheon, 2006, p. 31). Blijkbaar was het Interbellum een 'favorable condition' waarin de Beatrijs-legende goed gedijde.

Het literaire model, de verhaalstof van de *Beatrijs*, was dus vertrouwd en goed zichtbaar toen Pierre Kemp er in 1920 een bewerking van publiceerde. Pierre Kemp kende onder meer Felix Rutten, die in 1918 een toneelbewerking van de *Beatrijs* schreef. Rutten circuleerde in dezelfde katholieke kringen als Kemp en had zelfs dezelfde mentor: de reeds genoemde Jos van Well. Rutten schreef ook een gedicht ter inleiding in de eerste bundel van Pierre Kemp, *Het wondere lied*. Dat was een nogal opgeschroefd welkom in de literatuur: ‘Kom, broeder, kom/ Begeerde, blij-verwachte!’ (Kusters, 2010, p. 119). Kusters schrijft in zijn biografie: ‘Dat het tussen Pierre Kemp en Felix Rutten niet tot vriendschap kwam, zal vooral te maken hebben gehad met karaktersverschillen. En waarschijnlijk ook met de sociale kloof die er lag tussen de academisch gevormde dichter-doctor en de dichter-autodidact’ (Kusters, 2010, p. 119). Felix Rutten werd door Van Well ook wel ‘onnatuurlijk, overdreven, gemaakt, geaffecteerd’ genoemd, zoals onder meer blijkt uit de manier waarop hij zijn vriendschap uitsprak tegenover Pierre Kemp: ‘Wat moest deze aanvangen met de gedachte dat Felix Rutten verliefd was op zijn kunstenaarsziel?’ (idem). Ook Boutens’ *Beatrijs* kende Pierre Kemp ongetwijfeld. Zo schrijft een Vlaamse vriend van Kemp hem in 1916 (vier jaar voor de publicatie van *Zuster Beatrijs*) op een briefkaart van aan het Front: ‘Gisteren las ik Beatrijs van Boutens, het is het eenige Hollandsch dichtstuk dat ik met uw werk verwant voel. Middeleeuwsch is de hoofdtrek van uw werk’ (Kusters, 2010, p. 193). Hoewel Kemp dus Boutens’ en Ruttens *Beatrijs* wel kende, is er tussen deze bewerkingen en die van hem geen overeenkomst te merken, behalve de keuze van de verhaalstof.

Het literaire model van wat we heel algemeen de ‘middeleeuwse literatuur’ kunnen noemen, kende in de eerste helft van de twintigste eeuw een hausse. Paus Pius XI (1922-1939) lanceerde in 1922 de Katholieke Actie om Europa te herkerstenen. Hij speelde daarmee in op een gevoel dat binnen de katholieke kerk al langer leefde: de katholieken wilden een krachtadig en functioneel alternatief leveren voor de modernisering van de maatschappij die het gevaar van secularisering met zich meebracht (Brems, 2011). De kunst had een grote rol te spelen in die nieuwe katholieke dynamiek. Ze was een belangrijk vehikel om levensbeschouwelijke ideeën en waarden aan de man te brengen. De pogingen van katholieke denkers en kunstenaars om modernisme en katholicisme te verzoenen en zo een katholiek renouveau te verzekeren, leidden tot een herwaardering van de traditie, zoals Rajesh Heynickx uitvoerig uiteenzet voor Vlaanderen (Heynickx, 2008). Tijdens de jaren twintig en dertig was er in katholieke kringen – maar niet enkel daar – dan ook een grote belangstelling voor wat Heynickx noemt ‘de regressieve utopie van de Nieuwe Middeleeuwen [...] een belangstelling voor de vrome Middeleeuwen bleek [...] congruent te zijn met een vooruit-

gangsgeloof (Heynickx, 2008, p. 333). Er was geen sprake van een louter passieve, receptieve omgang met ‘de traditie’, maar wel van een actieve, productieve *traditieontwikkeling*. Gelovigen krijgen ‘de traditie’ immers niet als een monoliet doorgeschoven, maar binnen hun eigen context beïnvloeden ze, daarbij steeds teruggrijpend naar facetten uit het verleden, de ontwikkeling van wat bekend staat als ‘de traditie’. (Heynickx, 2008, pp. 14-15). Die vernieuwde en productieve omgang met de (middeleeuwse) eigen traditie is een factor die er zeker kan toe bijgedragen hebben dat het Beatrijsverhaal zoveel aantrekkingskracht uitoefende op (katholieke) auteurs uit die eerste helft van de twintigste eeuw.

Meer algemeen was het literaire model (genre) van de legende in die jaren belangrijk en prominent. Pierre Kemp zelf was een bijzonder groot liefhebber van sagen en legenden. Hij stelde in die jaren het *Limburgs sagenboek* samen en verzamelde tijdens zijn leven sagen- en legendenverzamelingen uit alle windstreken voor zijn eigen bibliotheek.

Er waren ook buitenlandse contemporaine literaire modellen die de keuze voor en de aard van Kemps *Beatrijs*-bewerking stuurden. Zelf zei hij dat hij bij het werken eraan ‘nog al onder invloed stond van Selma Lagerlöf, maar dan vrij kalmpjes’ (Kusters, 2006, p. 60). Lagerlöf was een Zweedse auteur (1858-1940), de allereerste vrouw om (in 1909) de Nobelprijs voor Literatuur te ontvangen. In de eerste helft van de twintigste eeuw was zij bijzonder populair. Ze is nu vooral nog bekend omwille van haar jeugdroman *Nils Holgersson*, maar ze heeft ook veel voor volwassenen gepubliceerd, onder meer het in 2011 in het Nederlands heruitgegeven *Gösta Berling*. Veel van haar werk put uit het landelijke leven in Noorwegen en is gebaseerd op Noorse sagen en legenden. In haar boek *Christuslegenden* maakt Lagerlöf zeer vrije bewerkingen van bijbelse verhaalstof. Ze springt op een creatieve en vrije manier om met bestaande legendes en mythes en maakt er levende literatuur van. Die apocriefe schriftuur zie je uiteraard ook bij Kemps vrije *Beatrijs*-bewerking. Ook de romantische schrijfstijl van Lagerlöf herken je in *Zuster Beatrijs*. Kemp gebruikt vaak een nogal opgeschroefde taal. Zo beschrijft Kemp een huilbui van Beatrijs als volgt: ‘Het water van de droefheid had lang en veel gedrupt’. Ook in de schaarse recensies van Kemps *Zuster Beatrijs* wordt gewezen op de (opgeschroefde) romantiek en de retoriek ervan, al wordt de vergelijking met Lagerlöf niet expliciet getrokken.

Ten tweede, naast kennis van literaire modellen, maken volgens Andringa ook ‘waarden en interesses’ deel uit van het repertoirebegrip. In eerste instantie denk ik hierbij dan aan het katholieke milieu waarin Kemps *Zuster Beatrijs* tot stand kwam. De introductie van hem als auteur door Van Well en Rutten omschrijft Kusters als volgt:

Kemp trad daarmee binnen in de wereld van wat toen, met een ondertoon van strijdlust en triomfalisme, katholieke letterkunde werd genoemd. [...] In die wereld stond literaire creativiteit op de eerste plaats in dienst van wat de katholieke zaak heette. Schrijvers moesten door hun werk het katholicisme present laten zijn in de samenleving en in de cultuur. (Kusters, 2010, p. 88)

Daartoe kon de verdere verspreiding en bewerking van de Beatrijs-legende uiteraard bijdragen, zoals ik hierboven ook al aangaf. Kemp werkte als jonge auteur mee aan het in 1916 opgerichte tijdschrift *De beiaard* dat hoog inzette op het belang van kunst en literatuur voor het katholieke apostolaat. Voor de bloei van de Roomse cultuur in Nederland werden dichters en kunstenaars bijzonder belangrijk geacht. Bovendien werd gesteld dat het katholicisme in feite ‘het enig mogelijke fundament voor kunst en literatuur’ kon zijn (Sanders, 2002, p. 239). Echte kunst is dus katholieke kunst. Dat hield in de eerste plaats in dat de kunst ten dienste moest staan van de godsdienst, maar er waren toch ook esthetische criteria aan de orde. ‘Hoewel levensbeschouwelijke maatstaven zwaarder wegen dan zuiver esthetische, kan de katholieke literatuur het volgens de critici van *De beiaard* niet stellen met goede bedoelingen alleen’ (Sanders 2002, pp. 246-247). En net rond dat moeilijke evenwicht tussen ethische en esthetische criteria voor katholieke kunst werd in het katholieke veld strijd geleverd in de eerste decennia van de twintigste eeuw. Kemp schakelde zich in in de beweging die, onder meer geïnspireerd door de Fransman Jacques Maritain, de katholieke kunst wilde moderniseren. In een (ongepubliceerd) essay uit 1914 pleitte Kemp voor ‘religieuze poëzie buiten de “bordeelen van devotie”, voor een moderne poëzie die de burgerlijk-vrome, conventionele stichtelijkheid verlaat en uitdrukking geeft aan een nieuwe katholieke spiritualiteit’ (Kusters, 2010, p. 101). In *Zuster Beatrijs* zie je wel tendenzen tot modernisering, maar de novelle wordt zeker niet gekenmerkt door formele vernieuwing. Vooral de ambigue positie van het erotische in dit verhaal verlaat het pad van het stichtelijke en conventionele. Daarover verder meer.

Dat niet-zo-moderne heeft wellicht ook te maken met een andere ‘waarde’ (ook wel als ‘literair model’ te interpreteren) die in deze novelle naar voren komt: die van de liefde voor de natuur (het platteland) en de streek. Pierre Kemp wordt vaak een streekauteur genoemd, al is dat ook omdat hij een niet-Amsterdammer was (wat niet centrum is, is periferie, met alle stereotypering vandien). Zelfs Hugo Claus noemde hem in het hierboven aangehaalde citaat een ‘Limburgse dichter’. De Geest, Kusters, Sintobin en Vanfraussen noemen streekliteratuur ‘one of the many segments in our culture that is more directed to the furtherance

of certain traditions and conventions than their radical disruption and destruction' (De Geest e.a., 2008, p. 98). Tijdens het Interbellum, met de razendsnelle technologisering en modernisering van allerlei maatschappelijke segmenten, kende de behoudsgezinde streekliteratuur een hausse. De verhouding tussen Pierre Kemp en het Maasland werd door Wiel Kusters onder de loupe genomen in het artikel 'Een dichter uit Mosanje' (Kusters, 2008). Hij verbindt daarin Kemps liefde voor Maastrichtse en Limburgse volksverhalen met zijn 'streekgevoeligheid' en ook Kemps bewuste afzijdigheid van het Hollandse centrum. Kemp had een grote kennis van volkse gebruiken en gewoontes en bovendien een grote liefde voor de Maaslandse natuur. Die natuur is ook overweldigend aanwezig in zijn *Zuster Beatrijs*. Ook een zekere argwaan tegenover de stad – kenmerkend voor streekliteratuur – is aanwezig: 'Daar verschrompelde haar gedachtenleven in het geweld en het gedaver van het verkeer, den handel en den arbeid en ging zij, tusschen de duizenden, die naar eigen wil gedwongen of ongedwongen hun weg gaan, biddende de hare' (Kemp, 1920, ongenummerd).

In 1935 werd *Zuster Beatrijs* nogmaals uitgegeven, nu samen met de novelle 'Bokken Tinus' van mr. H.J.L. Lamberts Hurrelbrinck, onder de titel *Twee bloemen van Limburg's bodem*. Daardoor werd ze uitdrukkelijker ingelijfd bij de streekliteratuur: Hurrelbrinck was immers vooral bekend als streekauteur die het Limburgse boerenleven van voor de industrialisering schetste. Die heruitgave is niet enkel een uiting van de factor 'waarden en interesses', maar zeker ook van de factor 'strategieën en conventies'.

Dat is namelijk de derde categorie factoren die volgens Andringa deel uitmaakt van het repertoire. Een strategische ingreep zou je Kemps naamgeving van de novelle kunnen noemen: waarom noemt hij de novelle *Zuster Beatrijs*? Zijn Beatrijs is helemaal geen zuster, het is louter een verwijzing naar de gekende legende, die dan bij de lezer wordt opgeroepen en als leescontext kan fungeren. Ook strategisch was Kemps broer Mathias, die de publiciteit van Pierre Kemps bundel *Carmina Matrimonalia* (1928) verzorgde en in de prospectus daarvan herinnerde aan

Zuster Beatrijs, een novelle, die, hoewel geschreven in 1919 en dus voordat in Frankrijk Raymond Radiguet debuteerde, van een 'opmerkelijke verwantschap' met diens (scandaleuze) roman *Le diable au corps* (1923) zou getuigen. Met deze als prikkelend bedoelde verwijzing beoogde Kemp duidelijk enig succes. (Kusters, 2010, p. 296)

Beatrijs verpierrekeempt

Een tweede reeks factoren die deze specifieke productieve receptie van de Beatrijs-legende hebben beïnvloed is van meer subjectieve aard, hoewel ze natuurlijk vaak nauw samenhangen met het repertoire en vice versa. In deze categorie gaat het meer om de ‘persoonlijke mythologie’ van de auteur in kwestie; en die was er zeker bij Pierre Kemp. Kemps persoonlijke dada’s leidden er aan de ene kant toe dat hij bepaalde elementen uit het Middelnederlandse verhaal uitvergrootte, en aan de andere kant dat hij een aantal opvallende elementen toevoegde die er in de middeleeuwse versie niet waren.

Een eerste element dat Pierre Kemp toevoegt en dat zeer duidelijk deel uitmaakt van zijn persoonlijke mythologie is de verbinding tussen trein en vrouw of trein en liefde. Volgens de biograaf begon Kemps obsessie met treinen al in zijn kindertijd, toen hij met zijn liefje Eugenie Lyon, het dochtertje van een conducteur, ‘een warme zomer lang treintje speelde’ (Kusters, 2010, p. 30). Pierre Kemp werkte van 1916 tot 1943 als beambte op het loonbureau van de steenkolenmijn Laura & Vereniging in Eygelshoven en hij pendelde met de trein (Heerlen-Valkenburg-Maastricht). Op die trein ontstond op den duur een vriendenclubje, de treinclub, voor wie hij later, als een soort virtuele reünie, het elfdelige gedicht ‘Forensen voor Cythère’ zou schrijven (Cythera is het eiland van de liefdesgodin Aphrodite). Eén van de dichtepisodes heette: ‘Vaarwel aan de romantiek der oude treincoupé’s’:

In de intérieurs van de moderne treinen,
 hoe praktisch-rijker van schakering, kan
 de romantiek in het wederkerige verkeer van man-
 tot-vrouw niet mijmerend meer wonen.
 Héél het mysterieuze van de schonen
 vindt er geen schuiling meer en openbaar
 worden de lippen, de ogen en het haar.
 De welvingen van de bustes staan als kranten
 vol van het gemengde nieuws en alle kanten
 zijn even doorgedaglicht of -gelampt.
 Geen schaduw meer waarlangs geheimnis schampt
 in het badineren boven plooierval,
 maar kaal-koel licht, egaal en overall!
 Wij-van-de-poëzie, wij-van-de-kleuren
 kunnen om dit aspect alleen nog treuren
 en, hoe modern ook onze geesten zijn,
 verslingerd blijven op een oude trein.

Pierre Kemp ontmoette ook enkele van zijn belangrijkste muzen op de trein; hij noemde ze in zijn poëzie Amaranth en Turkoois. Met zijn treinvriendinnen onderhield Kemp een platonische liefdesrelatie, met veel verbaal geflirt en een poëtisch-erotische neerslag in zijn poëzie. Ook in *Zuster Beatrijs* zien we dat de 'vrijage' van Beatrijs en de speelman op de trein begint. De trein vertegenwoordigt van bij het begin duidelijk het wereldse, dat sterk in contrast staat met het geestelijke leven van Beatrijs: 'In de coupé zat veel ruw volk, venters met tonnetjes haring of met manden veters, lucifers, postpapier, rozenkransen en huiszegens. Het rook er naar visch, tabak en knapzakken' (Kemp, 1920, ongenummerd). De trein is helemaal betrokken bij het zinnelijker worden van de eerst volkomen vergeestelijkte Beatrijs: 'Haar hart klopte onstuimig, toen de trein voorreed en zij instapte' (idem).

Een ander typisch Kempiaans element dat wordt toegevoegd, is dat van de muziek. Kemp was een groot muziekliefhebber en -kenner, in zijn poëzie speelt ze dan ook een grote rol. Zoals gezegd is de geliefde van Beatrijs een speelman, een rondtrekkende harmonicaspeler. Het is ook eerst de muziek die Beatrijs hoort, nog voor ze de 'verminkte' ziet:

Toen de deur van de rook-afdeeling openklepte, schoof met een wolk tabaksdamp een sluier zachte walsmuziek van een harmonica naar binnen en zweefde licht-deinend om de ooren van Beatrijs. Het was gewone dansmuziek van een wufte, wereldsche, weemoedig-zinnelijke melodie, maar het spel verraadde den teeren toets van een geestigen, door zijn spel meegesleepten speelman. (Kemp, 1920, ongenummerd)

Vooraf bij de scène in het bos, die zal uitlopen op een kus, speelt de muziek een erotiserende en bedwelmende rol.

De tonen zwollen en dreunden en het werd verschrikkelijk om aan te hooren. Beatrijs, die niet wist, dat het dissonanten waren, maar er al het leed van doorvoelde, dat den schepper van deze tonen moest deeren, strekte plotseling de handen uit over zijn geliefd instrument en liet haar hoofd over de registers vallen. 'Het is genoeg', snikte zij. Toen voelde zij het instrument onder haar wankelen en tegelijk zijn sterke handen haar hoofd nemen en naar zich toetrekken, tot haar lippen voor de zijne schoven en daar den kus ontvingen, die zij niet kon weigeren en in de onstuimigheid van haar teruggehouden, maar nu opengesprongen liefde, teruggaf. (idem)

Naast deze twee voorbeelden van toevoegingen, geef ik ook twee voorbeelden van uitvergrotingen. In de Middelnederlandse legende is er een fascinerende pas-

sage die te maken heeft met kledij. De jongeman koopt voor zijn geliefde kleren in de stad:

Hi cochte blau ende scaerlaken,
Daer hi af dede maken
Mantele ende caproen groet
Ende roc ende sorcoet
Ende na recht gevoederd wel.
Niemen en sach beter onder vrouw cledere draghen:
Sie prijsdent alle diet saghen. (vv. 167-174)

En verderop:

Hi gaf haer cleder twee paer.
Blau waest dat si aen dede daer
Wel ghescepen int ghevoech.
Vriendelike hi op haer loech.
Hi seide: 'Lief, dit hemelblau
Staet u bat dan dede dat grau'. (vv. 271-276)

Er gaat al bij al vrij veel aandacht naar die textiele verandering van non naar wereldse vrouw. Dat moet op Kemp zeker indruk gemaakt hebben, gezien de magische bekoring die vrouwenkledingstukken op hem konden uitoefenen. De biograaf neemt nergens het woord fetisjisme in de mond en houdt het bij 'Kemps belangstelling voor de textiele aspecten van de vrouwelijke verschijning' (Kusters, 2010, p. 227), maar als lezer zie je die term wel tussen de lijnen staan. In 1912 keerde Kemp zich nog tégen de mode in een een lang gedicht met de merkwaardige titel 'Liefde en mode', maar in feite was dat maar een inversie van zijn al snel ontluikende belangstelling voor vrouwenkleren. In 1913 al maakte hij enkele modetekeningen die hij aan Parijse modehuizen trachtte aan te bieden. Zelf droeg hij in zijn pendelperiode altijd zwart, en zijn poëtische persona werd de Zwarte Man genoemd. In zijn poëzie kwam vrouwenkledij vaak aan bod. Hij vroeg zijn muzen ook vaak staaltjes van hun jurken.

Geef me in dat zwarte rokje heden
Ook dat van vier jaar geleden,
Toen ik er als een dwaas moest achtergaan.
Ik zal het stil vereeren, waar dat niemand
Ziet, het is immers het totaal van iemand.
Ik wil met dat rokje slapen gaan.

Zo hield Kemps muze/vriendin Mya Brennenraedts hem ‘op de hoogte waar het haar eigen garderobe en kledingaankopen betrof. Ze beschreef de nieuwe toiletten, maakte daar tekeningetjes bij en stuurde staaltjes van de stoffen’ (Kusters, 2010, p. 479).

Het lag dan ook voor de hand dat Kemp die kledijpassages uit de middeleeuwse Beatrijs-legende oppikte en uitvergrootte. Al in de eerste zin komt haar textiele verschijning aan bod: ‘Het was een meisje van simpele deugd en begeerte, eenvoudig als de witte bloempjes op de blauwkatoenen kleedjes, die het droeg, om de week een ander, schoon gewassen en gestreken in de waschkeuken van het klooster’ (Kemp, 1920, ongenummerd). Verderop in het verhaal blijkt zij echter kloostergewaden te dragen, waar zij in de gloed van haar prille verliefdheid beschaamd over is:

Zij werd verlegen om haar oud-modische kleeren en dacht er over na, hoe zij ze wat meer naar de mode zou fatsoeneeren. [...] haar kloosterachtige kleeding deed haar veel gelijken op een aangekleede plank of op een houten meisje. [...] Zij leek, door het lange lijf van haar kleeding en de te laag gedragen ceintuur op een stijf langwerpige krentenbrood, terwijl haar beenen in een rok staken, die den weg of de straten veegde en rond haar stond, als een koker van gesteven stof. Kuisch is het wel, was haar wrevelig besluit, zoo ineens. [...] Zij was gekleed als een oud wijfje, als een besje uit een oud-vrouwenhuis.

De verteller besteedt drie bladzijden van deze korte novelle aan Beatrijs’ wrevel over haar kledij en aan haar pogingen om daar iets aan te veranderen zonder dat de nonnen dat merken. Ze verzint een manier om ‘haar jakje en haar rok zoo te veranderen, dat zij, eenmaal buiten het klooster, haar kleeren in een ommezien zoo kon stellen, dat zich de lijnen van haar gestalte er voordeeliger en bevalliger door rondden. Zij deed dit met al de kennis, waar zij als vrouw de meesteres over was’ (Kemp, 1920, ongenummerd).

Deze klerenthematiek brengt ons bij een volgend aspect van het verhaal waar Kemp gretig op inpikt om het uit te vergroten: de erotiek. In de middeleeuwse versie is er de bekende scène met de onsterfelijke zin ‘Laet ons spelen der minnen spel (v. 345)’, in 1931 door Jos Gielen nog gecensureerd (11 jaar na Kemp!). Die scène, waarin Beatrijs’ geliefde zo snel mogelijk tot actie wil overgaan, speelt zich af in een bos. Die bosscène neemt Kemp over, ook daar stemt de natuur de geliefden en dan vooral de man erotisch. Er volgt een innige kus op een omgevalen boomstam. De scène krijgt een echo later in het verhaal met de aardere (vergelijk met de ‘dorpse’ liefde uit de Middelnederlandse legende) minnescène tussen de speelman en de parapluverkoopster, ‘een prachtmeid van een kermis-

achtige schoonheid' (Kemp, 1920, ongenummerd). Overigens is er in de beschrijving van die scène ook een portie agressie aanwezig: 'Het was een meid als een rijpe kers; Beatrijs vreesde, dat bij de minste ruwe aanraking van dat wezen, die huid moest bersten en het geweldige rood bloed zou uitspuiten' (Kemp, 1920, ongenummerd). Zowel de verteller als Beatrijs laten hier in hun zieltje kijken. Overigens werd in de tweede uitgave van het verhaal, in de bundeling samen met Hurrelbrinck, in deze scène geknipt (een strategische ingreep omdat de scène niet thuishoorde in het genre van de 'brave' streekroman). De geknipte zin gaat als volgt: 'Maar toen met één haal, had het vrouwelijke dier in al haar sterkte, den man achter het groen uitgegrepen en over zich heen getrokken, terwijl zij, proestend van het lachen en genegen tot spelen, zich voor den boom achterover liet glijden'. Blijkbaar was de manier waarop de vrouwelijke seksualiteit zich hier laat gelden niet welkom tussen de bloemen van Limburgs bodem.

In feite dekken die twee scènes nog lang niet de ganse erotische lading van het verhaal. Erotiek was immers een belangrijk onderdeel van Kemp's oeuvre en poëtica.

Wie op de erotische gedichten van Kemp afgaat, zou denken met de grootste Casanova aller tijden te doen te hebben. Maar Kemp spreekt in zijn brieven zelf van zijn 'papierenen zonden'. Hij zou een vrouw nooit te na gekomen zijn. Niettemin werden zijn gedichten, behalve erotisch en ironisch, dikwijls ervaren als heiligschennend, kettters of demonisch.

zo meende één van zijn muzes, Mya Brennenraedts (*De Engelbewaarder*, 1980, 154). Wiel Kusters noemt Pierre Kemp een *homo eroticus*. Op een fascinerende manier heeft Kemp de verhouding tussen Beatrijs en Jezus geërotiseerd. Zo kuis als haar gevoelens ten opzichte van de speelman zijn, zo ontuchtig is haar verhouding tot Jezus, of is het omgekeerd? Het thema van de vervlechting tussen religie en erotiek herinnert aan Kemp's vroege gedicht 'De ziel en haar geliefde' (uit 1911, 3 jaar later opgenomen in *Het Wondere Lied*) waarin beelden afkomstig uit de traditie van de bruidsmystiek het verhaal van een vrouwelijke gestalte vertellen, de mensenziel, die verlangt naar vereniging met haar bruidegom Christus. Wiel Kusters zegt over dat gedicht:

De verhouding van de bij Kemp figurerende ziel tot haar Minnaar is ontleend aan de traditie van de bruidsmystiek en het mystieke huwelijk, waarin de mystieke ervaring in menselijke termen als liefde wordt geïnterpreteerd. We denken aan het werk van geestelijke minnaressen als Hade-wijch, Beatrijs van Nazareth en Mechtild van Maagdenburg. (Kusters, 1991, pp. 78-79)

En ook: ‘Men kan hier denken aan een in geestelijke liefde tot de allerhoogste Man ontbrande en in het klooster getreden adellijke jonkvrouw, al doet haar vrije wandeling door het landschap, buiten de kloostermuren, tegelijkertijd ook een ontvluchting vermoeden, als in de *Beatrijs*’ (Kusters, 1991, p. 18). Ook de erotische aantrekkingskracht tussen Beatrijs en Jezus past binnen die bruidsmystiek, die in feite een beschrijving van het seksuele legitimeert. De verliefde scènes tussen Beatrijs en Jezus krijgen een echo in de dromen die ze over de speelman heeft: het vloeit allemaal in elkaar over als een soort erotisch ontwaken:

Dan rilde zij van genot. Zij voelde zich tusschen de lakens als geworpen in een meer van weelde [...] Zij zag hem wat zeggen en merkte aan een schok onder haar borst, dat hij iets aan haar vroeg en zij voelde, dat zij hem dat niet kon weigeren. Het was immers liefde’s eerste geschenk. Zijn haren hingen haar te kittelen om de wenkbrauwen. Zijn firmament werd blauwer en dieper en oneindig, vervagend de boorden van haar meer. In een opperste nijping van het verdrukte verlangen wierp zij zich even, als een visch uit het water, omhoog met den mond en voelde zij zijn lippen de hare raken.

In feite is het verhaal een uiting van de manier waarop Pierre Kemp in die jaren 1910 en 1920 de botsing tussen ‘natuurlijke drift en religieus zondebesef – en de onhoudbaarheid van de gangbare moraaltheologie op dit punt – soms ervoer’ (Kusters, 2010, p. 259). Later in zijn leven maakte hij zich daarvan los en durfde hij de aardse erotiek onverbloemd neer te schrijven.

In de toenmalige receptie werd de erotische lading van *Zuster Beatrijs* door de ene wel, door de andere niet waargenomen: de onzekerheid over de toelaatbaarheid ervan (in de context van de bruidsmystiek) was groot, al hing natuurlijk veel af van de plaats waar de recensie verscheen. Zo schreef Henri Borel in het liberale dagblad *Het Vaderland* dat er ‘een wonder aroma aan [is], een geur als van wierook, een sfeer er om heen als in een stil, gewijd klooster, waar in een verre kapel nonnen lofzingen, en een bekoring, die primitieve, niet al te kunstrijke, maar aandoenlijk naïeve bidprentjes kunnen hebben’ (Borel, 1922). H. Linnebank daarentegen schreef in het lokale katholieke dagblad *Het Centrum*:

Wanstaltig is zulk een koppeling van het wereldsche aan het hemelsche. [...] Akelig is dat schermen met mystiek bij ’n vrijerij. Ofwel het stukje is in-de-haast, op een paar late avonden neergepend, ofwel Pierre Kemp mag, den eersten tijd, de voorbereidende klas van Nederlandsche prozaschrijvers niet verlaten. (Linnebank, 1921)

Wiel Kusters spitte voor zijn biografie nog enkele andere kritische stemmen boven, die uiteindelijk de boekpublicatie niet haalden. Het ongepubliceerde stukje biografie vermeldt onder meer dat Pater H. Padberg S.J. *Zuster Beatrijs* een ‘vlot’ verhaal achtte. Over de psychologie van het verliefd worden, schreef hij, kon hij niet oordelen. Maar van wat er omgaat in het hart van Christus’ Bruiden, had Kemp weinig begrip, zoveel was duidelijk. De laatste bladzijde van het boekje, waar Beatrijs in mystieke extase raakt, achtte Padberg in het jezuïetenblad *Studiën* ‘dol gephantaseer’ (Padberg, 1921).

Beatrijs als incident?

In het voorgaande heb ik een verkennende vergelijking gemaakt tussen de middeleeuwse Beatrijs-legende en Pierre Kemps *Zuster Beatrijs*. Voor het beschrijven van de gelijkenissen en verschillen heb ik gebruik gemaakt van het begrip repertoire, een dynamische set eigenschappen die een cultuur eigen zijn en die de ontvangst en bewerking van teksten en verhaalstof bepalen.

Aan dat repertoirebegrip meende ik een dimensie te moeten toevoegen, namelijk actor-gerelateerde aspecten. Het repertoirebegrip gaat immers nogal sterk uit van een collectief standpunt: wat vindt een maatschappij, een cultuur, een groep op een bepaald moment belangrijk en waardevol? Van Kemp wordt stevast benadrukt dat hij een aparte figuur is, die een bijzondere plaats inneemt in het literaire veld. Hij kan dus zeker niet zonder meer gezien worden als een representant van een tijdsgeest of poëtica, ook al verhoudt hij zich daar uiteraard toe. Daarom is het belangrijk om ook die persoonlijke mythologie te laten meespelen bij de vergelijking. Hutcheon spreekt van

adapters’ deeply personal as well as culturally and historically conditioned reasons for selecting a certain work to adapt and the particular way to do so should be considered seriously by adaptation theory, even if this means rethinking the role of intentionality in our critical thinking about art in general. (Hutcheon, 2006, p. 95)

De decennialange krampachtige omgang van literatuuronderzoekers met de auteur en zijn bedoelingen heeft geleid tot een overdreven benadrukken van patronen en structuren ten nadele van het subjectieve, particuliere of zelfs willekeurige.

Pierre Kemps *Zuster Beatrijs* is, zoals hierboven aangetoond, een herkenbare, creatieve en uitvoerige toeëigening van een bestaand werk en maakt dus deel uit van ‘Western culture’s long and happy history of borrowing and stealing or,

more accurately, sharing stories' (Hutcheon, 2006, p. 4). Maar meteen moet gezegd worden dat Kemps novelle grotendeels onopgemerkt is gebleven. De kritische reacties waren schaars en perifeer, en het werkje zelf is een buitenbeentje in Kemps oeuvre. Om met de woorden van Ton Naaijens te spreken, was deze adaptatie dan ook veeleer 'incident' dan 'event'. Toch zijn ook zulke doodlopende paden in de receptiegeschiedenis van een werk als de Beatrijs-legende zinvol om te bewandelen. Ze geven, zeker door een vergelijking met andere bewerkingen en vertalingen, inzicht in de flexibiliteit en de universaliteit van dit verhaal, in de wisselwerking tussen constante en inwisselbare verhaalelementen. En doordat je vertrekt van een 'origineel' kan je net heel goed de eigenheden van de nieuwe versie op het spoor komen, die dan zowel vanuit een persoonlijk als vanuit een collectief standpunt kunnen geïnterpreteerd worden. Een geschiedenis van de verschillende gedaantes van de Beatrijs-legende is dan ook een geschiedenis van zowel de grote maatschappelijke denkbeelden en literaire stromingen waarin zij verkeerde als van de zijpaden, omwegen en wegversperringen die bij de uittekening van de grote lijnen meestal verborgen blijven. Een studie van het *Nachleben* van een verhaal – wat deze bundeling wil zijn – is een geschiedenis van de interpretatie, die ook het vermeende consolide en constante karakter van het 'origineel' in vraag stelt: in het voortleven verandert ook het origineel, aldus Walter Benjamin in zijn complexe tekst *Die Aufgabe des Uebersetzers* uit 1923. Er bestaat een narijping van de 'vastgelegde' woorden. Pierre Kemp heeft dus op een bescheiden manier mee gezorgd voor dat narijpen van Beatrijs, niet tot een 'besje uit een oud-vrouwenhuis', maar wel tot een moderne jonge vrouw die worstelt met haar seksueel ontwaken.

BIBLIOGRAFIE

- Andringa, E. (2006). Penetrating the Dutch Polysystem: The Reception of Virginia Woolf, 1920-2000. *Poetics Today* 27 (3), 501-568.
- Bakker, B.G. Borgers, J. Hulsker, F. van Leeuwen, J. Schrofer & E. Warmond (red.) (1961). *Pierre Kemp. Schrijversprentenboek deel 7*. Den Haag: Nederlands Letterkundig Museum.
- Borel, H. (1922). Letterkundige Kroniek. *Het Vaderland*, 5 februari.
- Brems, E. (2011). De adderkluwen van de katholieke kritiek. Een Franse roman in Vlaamse handen (1932-1934). In: Bernaerts, L., C. de Strycker & B. Vervaeck (red.), *Breuken en bruggen. moderne nederlandse literatuur: hedendaagse perspectieven* (pp. 131-145). Gent: Academia Press.
- Claus, H. (2000). Lezing over poëzie. In *Het teken van de ram 3: Bijdragen tot de Claus-studie* (pp. 112-113). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Geest, D. de, W. Kusters, T. Sintobin & E. Vanfraussen (2008). The Case of Regional Literature as a Provocation for Literary Studies. In: L. van Santvoort, J. De Maeyer & T. Verschaffel

- (eds.), *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century: Architecture, Art and Literature* (pp. 91-99). Leuven: Leuven University Press.
- Gielen, J.J. (1931). *Beatrijs. Middeleeuwse Marialegende. Ingeleid en verklaard door* –. Tilburg: De Kempen.
- Heynickx, R. (2008). *Meetzucht en mateloosheid: Kunst, religie en identiteit in Vlaanderen tijdens het interbellum*. Nijmegen: Vantilt.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York/London: Routledge.
- Instituut voor Nederlandse Lexicologie (1998) (red.). *Beatrijs: Cd-rom Middelnederlands*. Den Haag/Antwerpen: Sdu Uitgevers/Standaard Uitgeverij. Op 25 november 2011 geraadpleegd op www.dbnl.org.
- Kemp, P. (1920) *Zuster Beatrijs*. Maastricht: Leyter-Nypels.
- Kemp, P. & H.J.L. Lamberts Hurrelbrinck (1935). *Twee bloemen van Limburg's bodem*. Eindhoven: Het Poirterfonds.
- Kusters, W. (1991). Ik weet niet eens wat Minnaar ik bedoel. In W. Kusters (red.), *In een bezield verband: Nederlandstalige dichters op zoek naar zin* (pp. 74-86). Gooi en Sticht: Baarn.
- Kusters, W. (1991). *Pierre Kemp, vroeg en laat*. Amsterdam: Querido.
- Kusters W. & H.G.M. Prick (1995). 'Bladeren en lezen in groot verstaan': *Pierre Kemp in de wereld van het boek*. Maastricht: Universitaire Pers Maastricht.
- Kusters, W. (2008). Een dichter uit Mosanje: Pierre Kemp. *Zacht Lawijd* 7 (2), 61-76.
- Kusters, W. (2010). *Pierre Kemp & Adriaan de Roover, 'Als een bezetene, maar dan veel lieflijker': Brieven 1956-1962*, bezorgd en ingeleid door –. Nijmegen: Vantilt.
- Kusters, W. (2010). *Pierre Kemp: Een leven*. Nijmegen: Vantilt.
- Lagerlöf, S. (1930). *Christuslegenden* (Uit het Zweedsch naverteld in het Vlaamsch door A. Thiry). Antwerpen: Die Poorte.
- Linnebank, H. (1921). Van Nederlandsche Letteren. *Het Centrum*, 5 maart.
- Lodewick, F. (1979). *Pierre Kemp*. Nijmegen/Brugge: Gottmer/Orion.
- Padberg S.J., H. (1921). [Zuster Beatrijs van Pierre Kemp]. *Studiën* 53, 482.
- Pierre Kemp (1980). *Pierre Kemp. Man in het zwart, heer van het groen*, speciaal nummer van: *De Engelbewaarder*, 5 (april).
- Prick, H.G.M. (1988). Pierre Kemp. In: *Kritisch literatuurlexicon*, augustus.
- Sanders, M. (2002) *Het spiegelend venster: Katholieken in de Nederlandse literatuur, 1870-1940*. Nijmegen: Vantilt.
- Sötemann, A.L. (1999). Dichters die nog maar namen lijken: Pierre Kemp. *Ons Erfdeel* 42 (5), 743-750.

DE VAL VAN BEATRIJS

Moderne Nederlandse vertalingen en bewerkingen van de Middelnederlandse *Beatrijs*

Clara Strijbosch

Universiteit Utrecht, Nederland

From the second half of the nineteenth century onward, the Middle Dutch *Beatrijs* has often been translated and adapted. In this article the modern Dutch translations and adaptations are categorized and typified on the basis of two episodes, the ‘forest’ and the ‘prostitution’ episodes. These are key passages. They occupy a central place in the composition of the Middle Dutch story, and by their wording and content they force translators to reveal their sensitivities. The chosen solutions shed light on the translators’ judgements of *Beatrijs* and her conduct and on their moral values.

Sleutelepisoden in de *Beatrijs*

De Middelnederlandse *Beatrijs* is het verhaal van een non die voor haar jeugdliefde uit haar klooster vlucht. Na zeven jaar in de wereld wordt ze door hem verlaten en na nog eens zeven jaar, waarin zij werkt als prostituee, keert zij terug in het klooster. Daar blijkt Maria al die tijd haar plaats te hebben ingenomen. Ze biecht haar zonden en krijgt vergiffenis.

Dit is een samenvatting van het Middelnederlandse *Beatrijs*-verhaal in handschrift Den Haag, KB, 76 E 5 uit ca. 1374 op basis van gebeurtenissen. In de tekst ligt een cesuur na *Beatrijs*’ terugkeer in het klooster, bij vers 865.^{1*} Het verhaal lijkt er afgerond te zijn en er is in het verleden vaker betoogd dat het gedeelte met biecht en vergeving eigenlijk niet bij het verhaal zou horen.² Voor Frits van Oostrom hoort het er wel bij. In zijn *Beatrijs en Tweefasenstructuur*

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 174 e.v.

(1983) legt hij het begin van een tweede verhaalcyclus op het moment dat Beatrijs in het klooster is teruggekeerd. Zij doorloopt in die tweede cyclus een gewetenscrisis, die uitmondt in haar biecht en de vergeving van haar zonden. In zijn reactie op Van Oostrom leest ook Jo Reynaert (1984) de *Beatrijs* inclusief biecht en vergeving. Hij plaatst echter het tweede verhaalgedeelte eerder, namelijk niet na terugkeer in het klooster, maar op het moment dat Beatrijs berouw krijgt en besluit haar leven als prostituee vaarwel te zeggen (vv. 484-485). De Middelnederlandse *Beatrijs* is voor Reynaert het verhaal van een val (die in zijn uiterste consequenties tot de hel zal leiden) en een bekering.

Reynaerts structurering zal in dit artikel gevolgd worden. Zijn val-bekeringstructuur past beter bij een Maria-wonderverhaal als de *Beatrijs* dan Van Oostroms structuur, die gebaseerd is op Artur-romans. Bovendien geeft de Middelnederlandse tekst aanleiding het omslagpunt in het verhaal op een eerder moment te leggen dan bij Beatrijs' terugkeer in het klooster. Na haar zeven jaren als prostituee is er geen enkele uiterlijke gebeurtenis die aanleiding zou kunnen zijn voor verandering. Desondanks wordt Beatrijs bevangen door zo hevig berouw dat ze niet verder kan op de ingeslagen weg en besluit terug te keren in de richting van het klooster. Op deze manier gelezen is de *Beatrijs* een verhaal van een weg steeds dieper de zonde in, en een weg eruit, van val en opgang. In een dergelijke structuur vormt het tekstgedeelte waarin Beatrijs' meest zondige omstandigheden worden beschreven, de kern: het is haar dieptepunt. Haar tijd als prostituee is de periode dat haar ziel het verst verwijderd is van de hemel.

De 'prostitutie-episode' (vv. 433-463) vertelt hoe Beatrijs in armoede is achtergebleven met haar twee kinderen. Zij overweegt dat zij niets heeft geleerd waarmee ze in hun levensonderhoud kan voorzien. Haar rest nog maar één mogelijkheid: ze moet buiten op het veld met haar lichaam geld verdienen. Zo leeft zij zeven jaar als prostituee:

Dus ghinc si in een sondech leven,
Want men seit ons over waer,
Dat si langhe seven jaer
Ghemene wijf ter werelt ghinc
Ende meneghe sonde ontfinc (vv. 454-458).

Na die zeven jaar raakt ze vervuld van berouw. Ze gaat uit 'het leven' en keert, met haar twee kinderen, terug naar het klooster. De jaren als prostituee op het veld vormen, zoals Reynaert aantoonde, letterlijk een dieptepunt in het verhaal: Beatrijs moet buiten de stadsmuren in het open veld gaan liggen.³ Lager kan zij niet zinken.

In de Middelnederlandse *Beatrijs* werpt dit dieptepunt zijn schaduwen vooruit in een eerdere episode, die zich zeven jaar tevoren afspeelt. Wanneer Beatrijs met haar geliefde uit het klooster is gevlucht, komen zij op een mooie plaats buiten. De jongeman stelt haar voor van hun paard af te stijgen en ter plekke de liefde te bedrijven. Beatrijs reageert furieus:

‘Wat segdi’, sprac si, ‘dorper fel,
 Soudic beeten op tfelt,
 Ghelijc enen wive die wint ghelt
 Dorperlijc met haren lichame?
 Seker soe haddic cleine scame.
 Dit en ware u niet ghesciet,
 Waerdi van dorpers aerde niet!’ (vv. 346-352)

In de ogen van Beatrijs gedraagt de jongeman zich onfatsoenlijk door zoiets te vragen. In een ordelijk bed zal zij doen wat hij van haar vraagt, maar op deze plaats kan zij niet op zijn verlangens ingaan. Zeven jaar later zal ze met iedereen doen wat ze haar geliefde niet kon en wilde toestaan. Om het verband met soortgelijke episodens in Oudfranse teksten duidelijk te maken, duidde Roel Zemel dit verhaaldeelte aan als de ‘foreest’-episode, een benaming die hier gevolgd wordt.⁴

De foreestepisode en de prostitutie-episode zijn te typeren als sleutelscènes. Zij maken het mogelijk een beeld te vormen van de moderne Nederlandse vertalingen en bewerkingen van de Middelnederlandse *Beatrijs*. Wat doen de Nederlandse vertalers en bewerkers met deze twee scènes? In de nu volgende studie naar een antwoord op die vraag zijn twee typen *Beatrijs*-bewerkingen buiten beschouwing gelaten: de dramatische bewerkingen, en de Middelnederlandse prozaversie van omstreeks 1500. In de laatste komt de foreestsène niet voor en over de prostitutie wordt alleen gezegd ‘dat si [Beatrijs] allen mannen ghemeen was’. De duivel speelt in deze versie een veel grotere rol dan in de berijmde Middelnederlandse *Beatrijs* en daardoor wordt de eerste verantwoordelijkheid voor de begane zonden buiten de hoofdrolspelers gelegd.⁵

Afgezien van dramatische bewerkingen zijn tussen 1847 en 2012 niet minder dan 29 moderne Nederlandse *Beatrijs*-vertalingen en -bewerkingen verschenen.⁶ Als vertalingen worden hierna opgevat: omzettingen naar het modern Nederlands waarin de berijmde Middelnederlandse *Beatrijs* zo veel als mogelijk gevolgd is. Eventuele veranderingen zijn noodzakelijk vanwege de onmogelijkheden van het modern Nederlands of vanwege de gekozen (rijm)vorm. In bewerkingen wijkt de vertaler bewust af van het origineel. Hierbij kunnen de ‘grote

lijnen' (fabel en chronologie) van het verhaal intact blijven, maar ook die kunnen veranderd zijn.⁷

De vertalingen

Van de in totaal 29 Nederlandstalige niet-dramatische vertalingen en bewerkingen van de *Beatrijs* heb ik er elf aangemerkt als vertaling. In schema 1 worden die elf vertalingen opgesomd, chronologisch geordend naar eerste jaar van verschijning.⁸

nr.	auteur	vers/ proza	jaar	dorper dorperlijk van dorpers aerde	ghemene wijf ter werelt ghinc
1	S.J. Bouberg Wilson	proza	1875	–	de schande dragen
2	C. Honigh	vers	1879	slechtaard schandelijk uw laag karakter	de arme vrouw [leefde] in ontucht
3	R. J. Spitz	proza	1916	onbeschaamde dorper – hadt ge niet den aard eens dorpers	leefde ze [...] als een openbare vrouw
4	J. Gondry	vers	1918	booze dorper in schande [...] tuchtloos leven van dorpschen bloede	van zware ontucht leidde een leven
5	J. Honders & Fr. Van Hoof	proza	1954	plompe onbeschofterik – waert ge niet van dorpere aard	zoals een gemeen wijf [...] een leven van ontucht leidde
6	A. Vanstraelen	vers	1968	boer als een hoer was je edeler van aard	als publieke vrouw geleefd
7	G. Smit	vers	1979	lummel gelijk [...] de sletten waert gij niet van lage aard	als vrouw voor ieder haar dagen ging
8	K. Jonckheere	vers	1980	dorper fel vrouwmens [...] dorperlijk zo ge niet van dorpse afkomst waart!	als een hoer door 't leven ging
9	H. Adema	proza	1982	onbehouwen pummel vrouw [...] zonder eergevoel lomp	als publieke vrouw leefde
10	W. Wilmink	vers	1995	boerenkinkel vrouwen [...] met hun ordinaire lijven boerenhuffer	als publieke vrouw in het leven ging

nr.	auteur	vers/ proza	jaar	dorper dorperlijk van dorpers aerde	ghemene wijf ter werelt ghinc
11	I. Biesheuvel	proza	2008	ongelike beer als de eerste de beste slet [...] ordinair boerenpummel	het leven leidde van een publieke vrouw

In de laatste twee kolommen staat de vertaling van woorden uit de kernepisoden. Die bevatten een aantal ‘valse vrienden’, woorden die er in het Middelnederlands uitzien als moderne Nederlandse woorden, maar een andere betekenis hebben (gekregen), en/of termen die een sociaal-culturele context aanduiden die voor moderne lezers niet meer zonder nadere verklaring begrijpelijk is. Het zijn: 1. ‘dorper’ / ‘dorperlijk’ / ‘van dorpers aerde’ 2. ‘ghemene wijf ter werelt ghinc’. Die uitdrukkingen lijken op het moderne Nederlandse 1. ‘dorpeling’, ‘dorps’ ‘van dorps aard of karakter’ en 2. ‘als een rotmens met een slecht karakter door de wereld ging’.⁹ Maar dat betekenen ze niet. Behalve verraderlijk in technische zin zijn het ook woorden waarbij de vertaler snel de grenzen van neutraliteit overschrijdt: ‘dorper’ is een scheldwoord, ‘gemeen wijf’ is op zich neutraal te vertalen als ‘publieke vrouw’, maar de aard van dat beroep zorgt ervoor dat er snel waardeoordelen in de gekozen vertaling meeklinken. De weergave van deze termen verradt wat de houding van de vertaler of bewerker is ten opzichte van de beschreven situaties.

Het *Middelnederlands Woordenboek* geeft voor ‘dorper’ de betekenissen: iemand die ‘boers’, ‘onbeschaafd’ is.¹⁰ Het is de benaming voor een lomperik, iemand van het ongeciviliseerde platteland tegenover een beschaafd adellijk persoon aan een hof. Het Oudfranse equivalent van ‘dorper’, ‘vilain’, is een sleutelwoord in de middeleeuwse hoofse literatuur. ‘Hierin komt een wereldbeeld tot uiting, waarvoor een scheiding tussen ‘dames’ en ‘chevaliers’ aan de ene en ‘vilains’ aan de andere kant kenmerkend is, waarbij de laatsten ook dikwijls het object vormen van spot en verachting.’¹¹ Als Beatrijs haar geliefde uitmaakt voor ‘dorper’ bedoelt zij te zeggen, dat hij een lomp of schaamteloos voorstel doet. Zij wil niet in het gras gaan liggen als een vrouw die ‘dorperlijk’, op een ‘ordinaire’, ‘schandelijke’ manier geld verdient met haar lichaam.

Voor ‘int gemeen gaen’ meldt het *Middelnederlandsch Woordenboek*: ‘algemeen eigendom worden’; ‘gezegd van een vrouw betekent [het]: in een bordeel gaan.’ In het modern Nederlands is het meest passende equivalent: ‘als publieke vrouw’ gaan werken. Voor ‘ter werelt gaen’ kent het moderne Nederlands de uitdrukking: ‘in het leven zijn (of zitten)’, of, zoals het *Woordenboek der Nederlandse Taal* ietwat cryptisch omschrijft: ‘in het (openbare) leven zitten/zijn’ is een

term voor het bedrijf van lichtekooien.¹² Kort en krachtig in modern Nederlands vertaald: hij gedraagt zich als een boer en zij wordt hoer. Dat is wat voor het eerst met zo weinig woorden in een vertaling uit het roemruchte jaar 1968 staat.¹³

In het bovenstaande schema is in de twee laatste kolommen aangegeven wat vertalers hebben gedaan met ‘dorper’ (en verwante woorden) en met het ‘gemeen wijf’. De eerste vertaler, Bouberg Wilson (1875), laat iedere verwijzing naar ‘dorper’ achterwege en verontschuldigt zich in een voetnoot voor dit stilzwijgen met de woorden: ‘Niemand zal ’t mij euvel kunnen duiden, wanneer ik hier, ter vertaling van ’t origineel, Wilh. Berg [bedoeld is de Duitse Beatrijs-vertaling van Wilhelm Berg (pseudoniem van Lina Schneider)], uit 1870 op den voet volg’ (p. 274). Een aantal latere vertalers hebben ‘dorper’ en ‘dorperlijk’ / ‘dorpers’ laten staan: dat doen bijvoorbeeld Spitz, Gondry en Honders en Van Hoof in respectievelijk 1916, 1918 en 1954 en nog in 1980 Jonckheere. Het valt te betwijfelen of er een lezer van hun vertalingen is geweest die de betekenis van deze episode heeft begrepen.¹⁴ Anderen hebben min of meer goede equivalenten gevonden: ‘slechtaard’, ‘lummel’, ‘onbehouwen pummel’, ‘boerenkinkel’, ‘boerenpummel’. ‘Boerenpummel’ en ‘boerenkinkel’, eventueel voorafgegaan door ‘onbehouwen’, verdienen hier de voorkeur, omdat in het moderne Nederlandse ‘boer’ net als het Middelnederlandse ‘dorper’ doorklinkt dat een ongemanierde lomperik ‘op het platteland’ leeft, ver van de centra van de beschaving.

In de tweede scène heeft het ‘gemeen wijf’ enkele vertalers moeilijkheden bezorgd: zij wilden het uit kiesheidsoverwegingen niet al te letterlijk vertalen. Bouberg Wilson (1875), die in de forestscène de uitval van Beatrijs naar haar minnaar weglief, spreekt in de tweede scène over haar ‘schande’ en van ‘haar misdadig bedrijf, dat hij echter ‘niet nauwkeurig [wil] blootleggen’ (p. 276). Enkele jaren later laat Honigh (1879) zich er minder negatief, maar evenmin duidelijk over uit; hij noemt haar ‘de arme vrouw’ die ‘in ontucht leeft’ – wat meelevend is, maar niet verhelderend. Ook Gondry gaat in 1918 niet verder dan dat zij een leven leidde van ‘zware ontucht’. De dichters Gabriël Smit (1979) en Karel Jonckheere (1980) hebben beiden moeite gehad de juiste toon te vinden. Bij Smit zegt Beatrijs tegen de jongeman in de eerste scène: ‘Wat wilt ge, lummel’, en verderop ‘Waart gij niet van lage aard / dan had gij mij dit woord bespaard’ (Smit, 1979, p. 25, 27). De botsing van archaische vormen als ‘waart gij’ en het eigentijdse ‘lummel’ maakt Smits tekst onevenwichtig. Onbegrijpelijk wordt het in de tweede scène, waar staat dat Beatrijs zeven jaar lang ‘als vrouw voor ieder haar dagen ging’ (p. 31).

Collega-dichter Karel Jonckheere laat ‘dorper’ en afleidingen daarvan staan (‘dorper fel’, ‘dorperlijk’, ‘van dorpse afkomst’), maar vertaalt daarna onomwon-

den dat Beatrijs zeven jaar ‘als een hoer door ’t leven ging’ (Jonckheere, 1980, p. 41, 53). De daaropvolgende toelichting ‘wat zij erg en jammer vond’ is op zijn minst een understatement voor wat Beatrijs doorgemaakt zal hebben. In vertalingen van de laatste decennia verschijnt het equivalent ‘als publieke vrouw’, waarbij Wilmink de enige is die vervolgt met ‘in het leven ging’ (Wilmink, 1995, p. 69). Ook omdat hij deze passende bewoordingen weet te gebruiken in soepel lopend rijm, kan Wilmink’s vertaling voor deze episodens een hoogtepunt genoemd worden. Van veel mindere kwaliteit is de vertaling van Honders en Van Hoof uit 1954, waar niet alleen ‘van dorpere aard’ te vinden is, maar bovendien ‘gemeen wijf’ onvertaald is gebleven. Hun vertaling kan onmogelijk veel hebben bijgedragen aan waardering of begrip van lezers voor de *Beatrijs*.

De bewerkingen

In de achttien moderne Nederlandse *Beatrijs*-versies die te kenschetsen zijn als bewerkingen, heeft de auteur bewust veranderingen aangebracht in de tekst. In deze bewerkingen loopt het spectrum aan betekenissen en vooral aan waardeoordelen veel sterker uiteen dan in de vertalingen van de *Beatrijs*. De forest- en prostitutie-episode zijn structureel belangrijke markeringspunten in de val van *Beatrijs*. Bewerkingen die die val liever niet te breed uitmeten, zullen geneigd zijn die episodens kort te houden of weg te laten. Daarnaast zijn deze episodens vaak de aanleiding geweest tot het geven van vertellerscommentaar waaruit blijkt hoe de bewerker oordeelt over lichamelijke liefde en het eventueel schuldige aandeel daarin van *Beatrijs* of van haar geliefde.

In het schema hieronder wordt een kort overzicht van moderne Nederlandse bewerkingen van de *Beatrijs* gegeven, chronologisch geordend naar jaar van verschijning, met in de laatste kolommen een aanduiding of de grote lijn van het verhaal gevolgd is (zo ja, aangegeven met +) en of de forest- en prostitutiescène voorkomen (zo ja, aangegeven met +). Als de scène niet voorkomt maar er wordt wel een toespeling op gemaakt, dan wordt dat ook aangegeven.¹⁵

nr.	auteur	vers/ proza	jaar	grote lijn	forest	prostitutie
1	J. A. Alberdingk Thijm	vers	1847	+ –	–	toespeling
2	Florentijn (ps. W. C. Capel)	vers	1897 (1894)	–	–	–
3	O. Wattez	vers	1903 (1893)	+	toespeling	toespeling
4	J. Ligthart	proza	1902	+	+	+
5	A. Smulders	proza	1902-1903	+	–	–
6	P. C. Boutens	vers	1907	–	–	–

nr.	auteur	vers/ proza	jaar	grote lijn	foreest	prostitutie
7	J. Witlox	proza	1912	–	–	–
8	J. Winkler Prins	vers	1919 (1888)	(+) –	–	–
9	P. Kemp	proza	1920	–	+	– (andere vrouw)
10	F. Timmermans	proza	1924	–	–	–
11	J. Prins (ps. C.L. Schepp)	vers	1924	–	–	–
12	F. Drehmanns	proza (+ vers)	1928	+	+	toespeling
13	F. Onstein	proza	1941	+	+	–
14	F. Eykans	vers	1954	–	–	toespeling
15	E. Franck	proza	1997	+	+	+
16	A. Kruijssen	proza	2005	–	+	+
17	A. Passenier	vers	2007	+	+	+
18	A. Vanstraelen	vers	2011	+ –	+	+

De grote lijn is aangehouden in de bewerkingen van Lighthart, Smulders en Franck. Sterk veranderd is die in Boutens, Timmermans en Kruijssen. De andere bewerkingen zitten wat de grote lijn betreft daartussenin.¹⁶

In een aantal bewerkingen zijn zowel de foreest- als de prostitutie-episode weggefallen, meestal omdat de bewerkingen zo anders zijn ingekleed dat ze er niet meer in zouden passen. Een paar daarvan zijn korte gedichten, bijvoorbeeld die van Florentijn (1897), Winkler Prins (1919) en Prins (1924), waarin meestal de nadruk niet ligt op de val, maar op de terugkeer. Soms doen de formuleringen in deze gedichten vermoeden, dat de dichter ook bij meer ruimte Beatrijs' neergang niet zwaar aangezet zou hebben. 'En jaren lang in kommer rondgezworven, / Maar 't eind viel zwaar na 't vreugdevol begin' (Winkler Prins, 1919, p. 267) gaat heel snel over Beatrijs' leven in de wereld heen, en in de formulering dat Beatrijs een non is 'die liefde niet verloochenen kon' (Prins, 1924, p. 10) schemert door, dat de dichter zich wel iets kon voorstellen bij Beatrijs' kloostervlucht. Wattez geeft in zijn gedicht alleen toespelingen op beide scènes: de jongeman wil in 'bloeiende weiden' gaan 'rusten', wat Beatrijs verontwaardigd van de hand wijst, en zij voelt zich gedwongen 'voort te gaan / in geile, schuldige liefde' nadat hij haar verlaten heeft (Wattez, 1903, pp. 100-101).

De eerste bewerking van een vrouw in het gezelschap, Smulders (1902-1903), laat de foreestscène weg, en houdt de prostitutiescène in het vage met de aanduiding 'toen, in haar wanhoop en ellende kwam zij tot een boos en zondig leven'. Die verdoezelingen zijn opmerkelijk, omdat zij zich, afgezien van enkele ingevoegde sfeertekeningen, getrouw aan de Middelnederlandse *Beatrijs* houdt. Het

lijkt erop, dat zij zowel Beatrijs als haar geliefde niet in een kwaad daglicht wilde stellen.

Ook in het beroemde Beatrijs-gedicht van Boutens uit 1907 komen beide episodes niet voor, vermoedelijk om dezelfde reden: Boutens wilde de aardse liefde niet hullen in een sfeer van schuld en verdoemenis. Over wat Beatrijs in de wereld doet, wordt poëtisch heengezweefd:

Hoe dikwijls wies de jonge maan?
 Hoe dikwijls zong zijn zomerlied
 De wind door vloed van koorn en blaên?
 Beatrijs wist het niet.

Ook over haar gang in de prostitutie wordt niets gezegd. Het enige is dat Beatrijs' niet op de plaats is waar ze zou moeten zijn: 'De zomer guldde 't rijpend graan [...] Maar Beatrijs bleef ver' [van het klooster].¹⁷ Geen woord over eventuele mistappen, niet van haar en evenmin van haar geliefde. Boutens' Beatrijs is vrijwel schuldeloos en haar leven verloopt zonder dramatische conflicten. De belangrijkste plaats in zijn gedicht is ingeruimd voor de plaatsvervanging van Beatrijs door Maria.

Onderwijzer en pedagoog Jan Ligthart volgt het middeleeuwse verhaal op de voet (Ligthart, 1902). Dat is uiteraard ook de opzet van deze 'paraphrase' die is opgenomen in een editie voor schoolgebruik. Ligthart is de eerste bewerker die beide scènes expliciet weergeeft, en hij voorziet ze van sociaal getinte verklaringen.¹⁸ Beatrijs krijgt verschillende rollen toegewezen, die van non, minnares en moeder, en Ligthart uit zijn begrip voor haar aanvechtingen als hij schrijft: 'Roerend is die strijd tusschen de aardsche en de hemelsche liefde in het gefolterd gemoed, tusschen de begeerte van het vleesch en de zucht der ziel.' Beatrijs bezwijkt voor haar minnaar en als die haar ten slotte verlaten heeft, blijft zij over met 'iets, waaruit elke moeder ten slotte kracht ten leven put': haar kinderen. Het besluit in hun levensonderhoud te voorzien door betaalde liefde wordt in het Middelnederlands gegeven, en uitgelegd als een daad van moederliefde: 'Betrof het toen [namelijk het moment dat zij met haar geliefde gevlucht was] alleen den zinnelust van haar minnaar te bevredigen, thans staat het leven van haar twee kinderen op 't spel. [...] De bruid kende schaamte, de moeder niet.' Bovendien benadrukt Ligthart haar 'innerlijke onwil' een zondig leven te leiden.

Ligthart heeft zijn best gedaan Beatrijs te begrijpen en uit zijn bewerking komt naar voren wat hij in de loop van de jaren meer en meer als een politiek ideaal beschouwde: de zelfverloochenende (moeder)liefde. 'Zinnelust' vond Ligthart blijkbaar een minder aanbevelenswaardig ideaal, en hij is geneigd Beatrijs'

geliefde ter verantwoording te roepen. Als die Beatrijs en de kinderen verlaten heeft, wordt over hem opgemerkt: ‘hij zag de ellende maar liever niet. Dat was wel zoo gemakkelijk voor den fijngevoeligen man.’¹⁹

Zeer vrij zijn de verhalen van Pierre Kemp uit 1920 en van Felix Timmermans uit 1924, die beiden op heel eigen wijze het gegeven van de ‘vallende vrouw’ naar zich hebben toegeroken. Voor Kemp is de aardse liefde een serieus alternatief en hij werkt in zijn geactualiseerde *Beatrijs* de foreestepisode breed uit in een eerste kus van Beatrijs en haar geliefde. Niet Beatrijs prostitueert zich, maar een andere vrouw. Beatrijs valt niet, in Kemps verhaal, zij proeft voorzichtig van aardse liefde en komt bedrogen uit. Van zonde is dan ook nauwelijks sprake. Felix Timmermans heeft in zijn korte Beatrijs-verhaal de hele geschiedenis geconcentreerd rond het moment dat Beatrijs op het punt staat haar geliefde in de kloostertuin binnen te laten – maar zover zal het nooit komen. Voor een foreest- of prostitutiescène is daarmee in zijn bewerking geen plaats meer.

Een deel van de vrije bewerkingen is afkomstig van auteurs van uitgesproken katholieke signatuur: Alberdingk Thijm, Witlox, Drehmanns en Eykans. Joseph Alberdingk Thijm laat in zijn Beatrijs-gedicht uit 1847 (de eerste moderne Nederlandse bewerking) de foreestscène achterwege, en gebruikt de prostitutie-episode als aanknopingspunt voor een dramatische oproep aan Maria:

En toen – (o reine Moedermaagd,
Bid voor de diep gevallen vrouwe,
Die, na 't verbreken van haer trouwe
Al meer en meer zich heeft verlaagd!)
[...]
Zij viel tot groote, ontelbre zonden!
Maer 't was, voorwaar! alleen uit nood:
[...]
Zoo bracht zij nog weêr zeven jaren
In ondeugd en ellende door (Alberdingk Thijm, 1847, pp. 42-43).

Wat Beatrijs precies doet, blijft in het midden (‘groote, ontelbre zonden’), maar voor Alberdingk Thijm is zij ‘diep gevallen’ en heeft zij zich ‘verlaagd’. Ter verontschuldiging wordt gezegd (net als in het Middelnederlandse origineel) dat ze haar zonden ‘alleen uit nood’ begaat.

Joseph Witlox, die zijn *Beatrijs*-bewerking voor het eerst in 1912 publiceerde, was een katholieke missionaris en schrijver, voor wie de duivel in het Beatrijs-verhaal de aanstichter is van alle kwaad.²⁰ Omdat Beatrijs, verklaart hij, zo hield van Maagd Maria, ‘was de duivel verstoord op haar, en deed wat hij kon, om heur zieltje tot val te brengen. Lang weerstond zij [...] aan die beking; maar

eindelijk... eindelijk... begon ze een weinig te verslappen in 't gebed' (Witlox, 1922, p. 5). Hier is de duivel aan het werk in zijn rol als de tegenstander van het goede, die met alle middelen probeert mensen te verleiden. Hoe Beatrijs ook door standvastig bidden probeert tegen hem te vechten, de duivel is sterker: 'Maar Satan wilde zijne prooi niet loslaten. De storm bleef aanhouden – Beatrijs bezweek....' (p. 5). Waarvoor ze precies bezwijkt, wordt aan de verbeeldingskracht van de lezer overgelaten. Er wordt niets gezegd over een geliefde, niets over kinderen, er is geen sprake van verleiding op een lieflijke plaats in de natuur, laat staan van prostitutie: 'Zij kreeg wereldsche gedachten; een onstui-mig verlangen naar die wereld, welke zij nauwelijks gekend had, beving haar.' (p. 5). Die wereldse gedachten brengen haar tot een zondig leven. 'Zeven jaar lang deed zij, door heur zwakheid geprangd, vele dingen, welke haar lieve Moeder diep hartewee moesten veroorzaken. [...] Toen was ze overzat van wereldsch genot, de arme, zoete Beatrijs' (p. 6). Witlox' bewerking is daarmee tegelijkertijd zeer uitgesproken over het zondige van Beatrijs' val en terughoudend over de aard van die zonde: over het mogelijk bestaan van lichamelijke liefde wordt geen woord gezegd, maar de suggestie is daarmee des te meer aanwezig.

Evenmin toegeeflijk ten aanzien van de 'zonde van het vlees' is Frans Drehmanns, een gedreven Maria-vereerder en pastoor in het Limburgse Herten.²¹ Drehmanns geeft in zijn *Beatrijs*-bewerking van 1928 een mengsel van parafra-ses, citaten, vertalingen, weglatingen en toevoegingen. De foreestepisode is aan-leiding voor een zeer afwijzende schildering van de verleidingen van de lichame-lijke liefde. Na een idyllisch natuurtafereel vervolgt Drehmanns: 'de jonker kon zijn booze lust niet bedwingen en wilde met haar zondigen. Doch Beatrijs, hoe-zeer ook gevallen, deisde [sic] terug voor een zondige daad in Gods overheerlijke natuur' (p. 218). Haar Godsbesef begint al te tanen, en enkele regels verder heet zij een 'slavin der booze liefde'. Zij zegt: 'Als ik in de hemel was en u op aarde zou ik zeker bij u komen.' Beatrijs is op dat moment nog niet helemaal van God weggedreven. 'Dat was koud, ja schaamteloos gesproken' (p. 219), becommenta-riert Drehmanns en hij laat Beatrijs aan haar 'koude' woorden toevoegen: 'Ay God, latet ongewoken [sic] / Dat ic dullyc (dwaselijk) hebbe gesproken!' (p. 219). 'Helaas', vervolgt Drehmanns, 'zooals gewoonlijk, werden haar goede gevoelens door de lage, vuile drift vermoord. Zij geleet en bleef gelijken op het schip, dat zijn roer verloren heeft en aan een wissen ondergang op de holle zee prijsgegeven is' (p. 219). Drehmanns legt niet het minste begrip voor Beatrijs aan de dag. Dat zij ooit op haar geliefde is ingegaan, is te wijten aan 'lage, vuile drift'.

Deze hartstochtelijke afwijzing van alles wat lijkt op seksualiteit, doet het erg-ste vermoeden voor de prostitutiescène, maar daarin houdt Drehmanns zich op

de vlakke. Citerend naar Honighs vertaling van 1879 laat hij Beatrijs zeggen: ‘Ik moet, gedwongen door den nood, / Mijn lichaam buiten op het veld / Prijs geven voor een weinig geld’. Ook Honighs samenvattende opmerking neemt hij over: ‘Zoo kwam zij tot een zondig leven’ (p. 221). Het is niet duidelijk, waarom hij de prostitutiescène zo kort afdoet; waarschijnlijk vond hij het raadzaam, zijn lezers geen nadere toelichting te geven. Hoe dan ook zal zijn publiek zijn achtergebleven met de indruk, dat het toegeven aan aardse liefde kon leiden tot verschrikkingen.

Drehmanns latere collega Frans Eykans, die in 1935 priester gewijd werd en godsdienstleraar was aan het Heilig-Hartinstituut in Heverlee, later pastoor in Duffel, geeft zich in zijn *Beatrijs* (1954) over aan poëtische valfantasieën.²² Zodra Beatrijs het klooster uitvlucht, is zij overgeleverd aan de zonde:

[...] ‘k moet gaan! ‘k moet gaan!...’
zij rende wild vooruit... de zonde
sloeg hare warme armen om haar heen:
zij zonk zo diep!... een diepe wonde
de wilde zonde sneed in haar...
maar zij dronk ‘t moordende venijn
als ‘n bedwelmend-zoete wijn.
zij dronk met gulzigheid... meteen
werd zij geen weerstand meer gewaar... (Eykans, 1954, p. 11)

Zij leeft zeven jaar ‘in het dal’, in materiële rijkdom maar in ‘armoe van haar ziel’ (p. 13). Daar laat zij ‘de zonden nieuwe zonden baren’. Dat gebeurt alleen maar uit genotzucht: ‘zij meende immer nieuw genot te ontwaren’ (p. 15). Ten slotte laat haar geliefde haar in de steek. Ook hij wordt gedreven door genotzucht: hij gaat naar andere landen waar hij een ander vindt, ‘voor wie hij brandde van groter drift’ (p. 17). De episode met het voorstel buiten de liefde te bedrijven komt bij Eykans niet voor. De prostitutiescène gaat als volgt:

toen werd haar leven bitter als azijn...
zij droeg onder haar lompen al de schande
en al het leed van een verkochte lijf;
en in haar rimpelende handen brandde
het judasgeld van haar ontterende misdrijf (Eykans, 1954, p. 18)

Schande en ellende vallen de vrouw ten deel die zich overgeeft aan de lokroep van het genot. Maar aan duidelijkheid laat Eykans niet veel te raden over: Beatrijs verkoopt haar lichaam voor geld. Naast deze schrille uitwerking van de val

heeft Eykans ook haar terugkeer naar het klooster uitgesponnen, om de heerlijkheid van de genade voor de diep gezonken zondares te benadrukken.

De drie laatste bewerkers lijken meer geïnteresseerd te zijn geweest in catechisatie dan in het leveren van een tekstgetrouwe *Beatrijs*-bewerking. Zij leggen een suggestieve belangstelling aan de dag voor de ‘zonde van het vlees’, die met kracht wordt afgewezen.

Van een idealiserende en verzachtende toon is de bewerking van de tweede vrouw in het gezelschap van *Beatrijs*-vertalers en -bewerkers: Francine Onstein (1941). Onstein zegt al in haar inleiding: ‘De Middeleeuwsche auteur maakte de non Beatrijs tot een welhaast te diep gezonken vrouw, voor wie naar menselijk overwegen geen redding meer mogelijk was, opdat de barmhartige liefde der Moeder Gods zich te glanzender zou manifesteren.’ Met andere woorden: Beatrijs viel diep om het wonder van de herstelde genade des te spectaculairder te maken. Onstein wenst, schrijft zij: ‘Een zuiverder Beatrijs te scheppen, zich buigende voor een edeler aardsche liefde’ (p. 5).

De archaïserende en romantiserende opening (‘Lang – o zoo lang geleden stond er in een vruchtbaar dal [...] een doorluchtig convent, hetwelk den naam Mariëndale voerde’, p. 7) is typerend voor Onsteins sprookjesachtige *Beatrijs*, waarin lichamelijke liefde idyllisch-positief wordt afgeschilderd. De jongeman op wie Beatrijs verliefd wordt, is zo aantrekkelijk en edelmoedig, dat te begrijpen valt, dat zij hem niet kan weerstaan. Hij heeft zelfs een naam gekregen – Egidius. De forestscène wordt alleen gesuggereerd. Als Beatrijs en de jongeman het klooster verlaten hebben, wordt hij overvallen door wat genoemd wordt ‘onberaden begeeren’ en vraagt haar om elkaar ‘in volkomenheid [te] minnen’. Beatrijs antwoordt hem: ‘Dorper, [...] Ge zoudt mij tot uws gelijke willen maken? Ge zoudt mij als een kwade vrouw op dezen wilden bodem tot minnen willen voeren?’ (p. 36). Of deze hoogdravende afwijzing voor alle lezers duidelijk heeft gemaakt wat Beatrijs bedoelde, valt te betwijfelen, maar ook die onduidelijkheid past in de verdoezelende toon van Onsteins bewerking. Nadat zij verarmd zijn, gaan Beatrijs en Egidius uit elkaar ‘om hun liefde zuiver te houden’. Onstein laat de scène over de prostitutie helemaal achterwege. Nadat Egidius is vertrokken, gaat Beatrijs met haar kinderen naar haar klooster, en alles is weer goed. Niemand heeft schuld, in Onsteins versie. Egidius is een voortreffelijke man, Beatrijs een voortreffelijke vrouw, en zij geloven beiden in zuivere aardse liefde, waar prostitutie slecht in past.

Een opmerkelijk verschijnsel van de laatste jaren is de snelle opeenvolging van een aantal bewerkingen voor de jeugd, die in proza van Ed Franck (1997) en Agave Kruijssen (2005) en de verkorte, rijmende van Anke Passenier (2007). Zij geven alledrie beide episoden, ze zijn alle drie niet meer bang voor woorden als

‘pummel’ of ‘hoer’ en hun bewerkingen getuigen van van inleving. Dat geldt vooral voor Ed Franck die er in zijn bewerking alles aan doet om, door psychologiserende uitweidingen, Beatrijs’ vertrek uit het klooster én haar gang in de prostitutie navoelbaar te maken. In de forestscène fluistert de jongeman – ook hier heet hij Egidius – tegen Beatrijs: ‘Lief, mijn lief, vrij met mij, nu, hier’. Zij antwoordt: ‘Heb jij geen greintje zelfbeheersing? Ik ben niet preuts, maar ik ben en blijf een jonkvrouw [...] En ik ben zeker geen hoer! [...]. Geef me niet het gevoel dat ik een hoer ben, ergens in een berm’. Ook dat Egidius haar tenslotte verlaat, wordt begrijpelijk gemaakt: in hun armoede vervalt hij tot somberheid en ziet geen andere mogelijkheid, dan haar te verlaten. Beatrijs overlegt met zichzelf wat zij moet doen: ‘Bedelen is te onzeker en zo’n verschrikkelijke vernedering. Ook voor mijn kinderen. [...] Nee, er is een snelle weg naar het nodige geld. Een weg die ik in het geheim kan bewandelen. Niet in het stadsbordeel, maar buiten de muren, in het veld. Daar zal ik mijn lichaam verkopen. [...] Uit moederliefde word ik hoer’. Daarop volgt het wereldwijze commentaar van de verteller: ‘Omdat ze zo mooi was, was het niet moeilijk om afspraakjes te maken.’ Maar ze doet het niet met liefde: ‘Ooit de bruid van Christus, nu de bruid van iedereen, dacht ze soms bitter.’ Opmerkelijk in deze bewerking is de vergaande psychologisering, waardoor wat Beatrijs en haar geliefde doen, niet wordt goedgepraat, maar wel begrijpelijk en vergeeflijk wordt.

Het beeld van de ‘vallende vrouw’, dat in vrijwel alle bewerkingen op de achtergrond aanwezig is, komt expliciet tot uiting in de titel van de jeugdbewerking van Agave Kruijssen: *Vrije val*. Kruijssen heeft het perspectief en de chronologie van de Beatrijs naar haar hand gezet en de prostitutiescène sterk uitgebreid. Beide scènes komen in haar verhaal voor. Voor de in armoede met haar kinderen rondzwervende Beatrijs zijn prostituees de enigen die een beetje aardig tegen haar zijn en haar en haar kinderen opnemen. Beatrijs’ gang in de ‘prostitutie’ volgt op een hartverscheurende beschrijving van armoede: ze doet het letterlijk voor brood. Dat haar aan het einde alles vergeven wordt, is na de voorafgaande beschrijvingen geen verrassing meer. Bij Kruijssen is Beatrijs is geen diep gevallen zwakke zondares, maar een vrouw die het beste maakt van onmogelijke situaties.

Op het botte af is de bewerking van Anke Passenier, die in korte vierregelige rijmpjes tamelijk getrouw het Middelnederlandse verhaal volgt, maar onderdelen toevoegt en weglaat. In de forestscène laat Passenier Beatrijs antwoorden op het voorstel van de jongeman om te vrijen:

Wat zeg je?! zei zij, lompe boer!
Moet ik gaan liggen als een hoer
Die haar lijf verkoopt voor geld
Zomaar in het open veld? (Passenier, 2007, p. 31)

en even verderop besluit zij haar afwijzing met de woorden: ‘Zo’n voorstel had je nooit gedaan / Als je geen boerenkinkel was’ (p. 31).

Ook de prostitutie-scène wordt door Passenier kort en krachtig neergezet:

Zo leidde zij wel zeven jaar
Een zondig leven, ’t is echt waar
Ze ging de baan op als prostituee
En liep met alle kerels mee

’t Was schandelijk en ver van eerzaam
Hoe ze moest werken met haar lichaam
Plezier gaf het haar allerminst
En het bracht maar weinig winst (Passenier, 2007, p. 37)

Van eenzelfde korte spreektaalige, om niet te zeggen vulgariserende, toon is de laatste bewerking (niet expliciet voor de jeugd) van André Vanstraelen (2011), waarin beide scènes zijn opgenomen. De jongeman stelt Beatrijs voor in het gras te gaan liggen met de woorden: ‘Schat [...], ga hier liggen, word mijn vrouw, / Daar ’k verschrikkelijk van je hou’ (p. 2). Het is duidelijk, maar weinig subtiel.

Tot dusverre is Vanstraelen de laatste *Beatrijs*-bewerker en in zijn bewerking zet de tendens naar expliciete formulering van de seksueel geladen scènes door. Het is moeilijk te voorzien, waar bewerkers van de komende decennia zich mee bezig zullen houden. Maar gezien de stroom aan bewerkingen vanaf het midden van de negentiende eeuw is het niet waarschijnlijk dat ze de *Beatrijs* links zullen laten liggen.

Conclusies

Op grond van de bovenstaande bespreking kunnen de volgende conclusies worden geformuleerd over de aard van vertalingen en bewerkingen van de *Beatrijs*. Opvallend is dat in de ruim anderhalve eeuw waarin Nederlandstalige *Beatrijs*-vertalingen en -bewerkingen zijn verschenen, van 1847 tot 2011, er een clustering is van (letterlijke) vertalingen voor en na het Interbellum. Tussen de oorlogen hebben uitsluitend dramatische en vrije bewerkingen het licht gezien. De laatste decennia bestaat er blijkbaar opnieuw een voorkeur voor vertalingen. Als er nu nog vrijere bewerkingen verschijnen, zijn ze meestal voor de jeugd.

De twee sleutelepisoden in de *Beatrijs* – de forest- en de prostitutiescène – blijken toetsstenen en struikelblokken te zijn voor vertalers. Goede vertalers herkennen de valse vrienden in de episoden en weten er passende en zo neutraal mogelijke equivalenten voor te vinden. Minder goede vertalers laten de begrip-

pen onvertaald of kunnen de juiste toon tussen hoogdravend en plat niet vinden.

In de bewerkingen is een tendens zichtbaar van weglating naar opnemings van de foreest- en de prostitutiescène. De eerste bewerkers laten beide episodes weg of nemen ze alleen op door middel van toespelingen. Bewerkers van de laatste jaren, ook die voor de jeugd, verwerken beide episodes in duidelijke bewoordingen en tonen inlevingsvermogen en begrip voor Beatrijs. De foreest- en de prostitutiescène, die door een aantal negentiende-eeuwse en vroeg-twintigste-eeuwse bewerkers uit kiesheidsoverwegingen of verlegenheid achterwege werden gelaten, zijn blijkbaar inmiddels zo ‘gewoon’ dat ze ook in jeugdbewerkingen een plaats krijgen. Bewerkers die positief staan tegenover lichamelijke liefde, nemen de foreestepisode meestal wel op, de prostitutie-episode niet. De katholieke zielzorgers onder de bewerkers uit de eerste helft van de twintigste eeuw zijn zo afwijzend over lichamelijke liefde, dat ze het verschijnsel niet willen noemen. Ze vervangen vaak een van beide of zelfs beide scènes door algemene opmerkingen over de ‘zonde’ of de ‘wereld’. Bewerkers hebben zich over het algemeen weinig aangetrokken van het structurele belang van beide episodes. Morele oordelen over aardse en lichamelijke liefde lijken, meer dan compositorische overwegingen, een rol te hebben gespeeld bij de keuze van bewerkers de episodes op te nemen of weg te laten.

BIBLIOGRAFIE

Primair (citaten naar eerste druk tenzij anders aangegeven)

- Adema, H. (1982). *Beatrijs. Tekst en vertaling*. Leeuwarden, Taal & Tekon (hier geciteerd naar 3^e druk, 1988).
- Alberdingk Thijm, J. A. (1847). Beatrijs. In J.A. Alberdingk Thijm, *Legenden en fantaiziën* (pp. 36-56). Amsterdam: W.C. Ippel.
- Biesheuvel, I. (2008). Beatrijs. In I. Biesheuvel, *Middeleeuwse verhalen uit de Lage Landen* (pp. 141-158). Amsterdam: Atheneaeum-Polak & Van Gennep.
- Bouberg Wilson, S.J. (1875). Beatrijs. Eene Middelnederlandsche sproke, in nieuwer vorm overgebracht. *De Banier. Tijdschrift van 'Het jonge Holland'* 1, 262-282.
- Boutens, P.C. (1911). *Beatrijs*. Bussum: C.A.J. van Dishoeck (6^e druk).
- Drehmanns, Fr. (1928). De sproke van Beatrijs. In *De Gouden Marialegenden* (pp. 212-227). Maastricht: Gebr. Van Aelst.
- Eykans, F. (1954). *Het lied van Beatrijs*. Brussel: Willy Godenne.
- Florentijn (ps. v. W.C. Capel, 1897). Beatrijs. In *Van blijder minne* (pp. 14-18). 's-Gravenhage: W.P. van Stockum. Het gedicht is gedateerd 'Maart '94'.

- Franck, E. (1997). *Beatrijs*. Averbode: Altiora Averbode, Valentijnreeks (maar hier geciteerd naar de publicatie in de verzamelbundel *Hou van mij. De mooiste verhalen over liefde* (pp. 8-35). Leuven: Davidsfonds, 2005).
- Gondry, J. (1918). *Beatrijs naast den oorspronkelijken tekst in onze huidige spelling overgebracht en toegelicht*. Antwerpen: Mercurius, 1918 (2^e druk).
- Honders, J. & Fr. Van Hoof (1954). *Beatrijs*. Luik: H. Dessain, Middelnederlandse klassieken in modern Nederlands proza 1.
- Honigh, C. (1879). *Beatrijs*. In *De Gids* 43, 490-514 (als onderdeel van Honighs bijdrage *Middelnederlandsche Maria-Legenden*, pp. 457-517).
- Jonckheere, K. (1980). *Beatrijs, hertaald*. Antwerpen/Amsterdam: Elsevier Manteau.
- Kemp, P. (1920). *Zuster Beatrijs*. Maastricht: Leiter-Nypels, 1920 (maar hier geciteerd naar de gewijzigde heruitgave P. Kemp (1935), *Zuster Beatrijs*. In P. Kemp & H. J. L. Lamberts Hurrelbrinck, *Twee bloemen van Limburg's bodem* (pp. 5-80). Eindhoven: Het Poirtersfonds.
- Kruijssen, A. (2005). *Vrije val*. Baarn: De Fontein.
- Lighthart, J. (1902). Paraphrase. In C. J. Kaakebeen (ed.), *Beatrijs. Naar het Haagsche handschrift* (pp. 11-28). Groningen, 1902, Van alle tijden 2.
- Onstein, F. [1941]. *De sproke van Beatrijs*. Amsterdam: A.J.G. Strengholt.
- Passenier, A. (2007). *Beatrijs. Het middeleeuwse verhaal van de verliefde non*. Roosendaal: Boekenbent.
- Prins, J. (ps. C.L. Schepp, 1924). De dichter der Beatrijs. In J. Prins, *Verschijsningen* (openingsgedicht). Amsterdam: W. Versluys.
- Smit, G. (1979). *Beatrijs. De vroegste tekst / nieuw bewerking en nabeschouwing*. Baarn: Amboboeken.
- Smulders, A. (1902-1903). *Beatrijs*. In *Van onzen tijd* 3 (9), 273-281.
- Spitz, R. J. (1916). *Beatrijs. Het Middelnederlandsche gedicht in proza naverteld*. Apeldoorn: De Zonnebloem, Zonnebloem-boekjes 1.
- Timmermans, F. (1924). 't Nonneken Beatrijs. Voor Professor Anton Kippenberg in vereering geschreven. In *Navigare necesse est. Eine Festgabe für Anton Kippenberg zum zweiundzwanzigsten Mai MCMXXIV* (pp. 262-264). Leipzig: Spammerschen Buchdruckerei.
- Vanstraelen, A. (1968). *Beatrijs*. Dilbeek: eigen beheer (herziene versies 1985 en 1999).
- Vanstraelen, A.G. (2011). *Beatrijs, mijn moeder. Naar een middeleeuws verhaal*. Dilbeek: eigen beheer.
- Wattez, O. (1903). *Beatrijs*. In *Tijdschrift van het Willems-Fonds gewijd aan Letteren, Kunsten en Wetenschappen*, 8(2), 97-103. Aan het slot wordt opgemerkt: 'Uit Romancen, Doornik, 1893'.
- Wilmink, W. (vert., 1995) & T. Meder (ed.). *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel*. Amsterdam: Prometheus / Bert Bakker.
- Winkler Prins, J. (1919). 't Is Beatrijs. In *De nieuwe gids* 34 (2), 267. Het gedicht is gedateerd '1888'.
- Witlox, J. (1922). *Van zuster Beatrijs*. Antwerpen: L. Opdebeek (eerste uitgave 1912).

Secundair

- Oenen, S. van (2012). Ligthart, Gerard Jan (1859-1916). In *Biografisch Woordenboek van Nederland 1880-2000*, via <http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn4/ligthar> (geraadpleegd 30-5-2012).
- Oostrom, F.P. van (1983). *Beatrijs en Tweefasenstructuur. Over de betrekkingen tussen wereldlijke en geestelijke cultuur in de Middeleeuwen*. Utrecht: HES (inaugurele rede Rijksuniversiteit Leiden).
- Reynaert, J. (1984). De structuur van Beatrijs. In *Spiegel der Letteren* 26, 161-77.
- Reynders, A. (2000). Van nauw vertalen tot navertellen. Over de vertaaltechniek van Middelnederlandse dichters. In R. Jansen-Sieben, J. Janssens, F. Willaert (red.), *Medioneerlandistiek. Een inleiding tot de Middelnederlandse letterkunde* (pp. 217-226). Hilversum: Verloren.
- Zemel, R.M.T. (1982-1983). De hoofse wereld in de Beatrijs. In *Spektator* 12, 345-370.

NOTEN

- ¹ Versnummers en citaten in dit artikel naar de editie van Theo Meder in Wilmlink & Meder, 1995.
- ² Voor een overzicht zie Van Oostrom, 1983, pp. 6-7.
- ³ Reynaert, 1984, p. 170 spreekt over een 'letterlijke uitbeelding van de val' in de formulering dat Beatrijs moet *beeten op tfelt* (v. 347).
- ⁴ Zemel, 1982-83, pp. 349-351.
- ⁵ De duivel is het die Beatrijs bekoort, zodat zij verliefd wordt. Ook de jongeman verleidt hij tot verliefdheid. Als zij elkaar vaker ontmoet hebben stookt hij het vuurtje op, totdat Beatrijs het klooster verlaat. Ten slotte is het ook weer de duivel die haar, als haar man haar verlaten heeft, ertoe brengt zich in de prostitutie te begeven. Citaat naar editie De Vooys, 1902-1903, dl. 1, p. 44.
- ⁶ Gebaseerd op de inventaris van Remco Sleiderink (zie elders in deze bundel).
- ⁷ Voor de termen vertaling, bewerking en omwerking van middeleeuwse teksten zie bijvoorbeeld Reynders 2000, pp. 219-221. Ik neem de bewerkingen met en zonder verandering van fabel samen onder de kop bewerking en geef in het tweede schema aan of de fabel ('grote lijn') wel of niet gehandhaafd is.
- ⁸ Geen van de letterlijke vertalingen is expliciet 'voor de jeugd'.
- ⁹ Het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* (WNT) is geraadpleegd (d.d. 10-1-2012) via de site *Historische woordenboeken op internet* (<http://gtb.inl.nl/>). Hier s.v. 'gemeen' (bijvoeglijk naamwoord), bet. IV. 'Uit de laatst behandelde beteekenis (III, B, 2, b) van *gewoon, alledaagsch, niet bijzonder van hoedanigheid*, ontstond ten laatste de jongste opvatting, t.w. die van *zonder waarde, gering van hoedanigheid, of wel slecht in zijne soort* (lat. *vilis*, fr. *vil*), in toepassing op zaken en personen: de opvatting, die thans de meest gewone is [...] Ofwel: 'gemeen' betekent tegenwoordig 'slecht', niet 'gemeenschappelijk'.
- ¹⁰ *Middelnederlandsch Woordenboek* (via de site <http://gtb.inl.nl/>) s.v. 'dorper'; 'gemeen': gemeenschappelijk; 'int gemene gaen': 'algemeen eigendom worden; van

eene vrouw: openbare of publieke vrouw worden'; voor 'wereld' geeft het *MNW* aan dat de betekenis ook kan zijn: 'de wereld der zinnen', 'de wereld der zonden'; dat is vermoedelijk wat hier bedoeld wordt.

- 11 Zemel, 1982-1983, p. 352.
- 12 *WNT*, hier s.v. 'leven' (znw), betekenis nr. 20.
- 13 Vanstraelen 1968, vv. 347-348.
- 14 Naar schriftelijke mededeling van dr. D. Geirnaert (d.d. 10-6-2011) was in de twintigste eeuw ook in Vlaanderen 'dorper' niet meer in gebruik als 'dorpeling'.
- 15 Onder 'grote lijn' wordt hier verstaan: de fabel van het verhaal, d.w.z. de gebeurtenissen in de logisch te reconstrueren volgorde. De versies zijn geordend naar jaar van eerste publicatie. Tussen haakjes wordt eventueel het jaar van ontstaan vermeld.
- 16 Ook bij handhaving van de grote lijn kunnen ingrijpende veranderingen optreden, zoals duidelijk wordt in de bewerking van Pierre Kemp (1920), waarin vooral door actualisering en psychologisering een *Beatrijs*-bewerking met een heel eigen karakter is ontstaan (zie daarover verder de bijdrage van Elke Brems aan deze bundel).
- 17 Citaten naar Boutens' gedicht worden gegeven naar de zesde druk als afzonderlijke tekst (Boutens, 1911), hier p. 37 en 34.
- 18 Gegevens over Jan Ligthart zijn ontleend aan Van Oenen, 2012.
- 19 Ligthart, 1902, citaten op pp. 17-20.
- 20 Witlox' eerste publicatie van 1912 verscheen bij de R.K. Boekcentrale in Amsterdam, als onderdeel van zijn *'Ave Maria'*. *Een perelsnoer van overoude Legendes* (pp. 77-84). In dit artikel is gebruik gemaakt van de afzonderlijke bewerking, die in 1922 in Antwerpen verscheen. De duivel is ook in de vijftiende-eeuwse prozaversie prominent aanwezig (zie hierboven, noot 5). Het kan zijn, dat Witlox zijn bewerking daarop baseerde en de duivel dus niet zelf heeft toegevoegd.
- 21 Gegevens over F. Drehmanns en de door hem gepropageerde Maria-verering in Herten zijn ontleend aan het lemma 'Herten, O.L. Vrouw van Rust' in de databank *Databank Bedevaart en Bedevaartplaatsen in Nederland* van het Meertens Instituut (<http://www.meertens.knaw.nl/bedevaart>, geraadpleegd 30-5-2012).
- 22 De biografische gegevens zijn ontleend aan het lemma 'Frans Eykans (1912-2006)' in *Odis, databank intermediaire structuren* (recordnr. 12041, http://www.odis.be/lnk/PS_12041, geraadpleegd 30-5-2012). Op het titelblad van *De gouden Marialegendes* staat bij Drehmanns naam vermeld 'Pastoor te Herten'.

DE VLAAMSE VERTALINGEN EN BEWERKINGEN VAN DE *BEATRIJS*

Anne Reynders

Thomas More / KU Leuven, België

In the course of the twentieth century, the Middle Dutch *Beatrijs* was translated and adapted into modern Dutch by several Flemish authors. Among these works are literal translations, but most of these rewritings should be considered free adaptations, even appropriations. In all these adaptations, the religious-didactic message of the medieval source text is changed. Especially the idea that a religious life is intrinsically superior to a secular existence and the importance of the sacrament of penance are often toned down. Probably, the presence of these themes in the source text explains why the modern reception of *Beatrijs* was not so very successful. The peritexts of some translations suggest that the medieval *Beatrijs* only became well-known among Flemish authors after this text had been translated and adapted in other surrounding literatures. When the text had finally become widely known, it was not long before the growing secularisation in Flanders deprived the story of an interested audience.

Inleiding

Sinds 1841, het jaar waarin Jonckbloets eerste editie van het werk verscheen, is de Middelnederlandse *Beatrijs* al in vele Europese en niet-Europese talen vertaald en bewerkt. Ook in Vlaanderen, de regio waarin de Middelnederlandse tekst moet zijn ontstaan,^{1*} is het verhaal herhaaldelijk aan het moderne publiek aangeboden. In deze bijdrage wil ik de receptie van de *Beatrijs* in Vlaanderen van naderbij bekijken. Daarbij zal ik me richten op de vertalingen en bewerkingen die sinds 1841 van het middeleeuwse Maria-mirakel zijn gemaakt. Ik wil beschrijven hoe de *Beatrijs* steeds opnieuw is vertaald en bewerkt, nagaan of daar in de periode van 1841 tot nu een evolutie in waar te nemen valt en hoe die eventueel kan worden verklaard. Tot ‘vertalingen en bewerkingen’ reken ik het

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 193 e.v.

hele scala van overzettingen in het (moderne) Nederlands, gaande van letterlijke vertalingen die dicht bij de oorspronkelijke tekst blijven tot uiterst vrije bewerkingen. Edities van de middeleeuwse tekst en bloemlezingen in schoolboeken heb ik evenwel buiten beschouwing gelaten.

Ik heb mijn corpus samengesteld op basis van de inventaris van de vertalingen en bewerkingen van het Middelnederlandse verhaal die Remco Sleiderink ten behoeve van het project *Beatrijs Internationaal* heeft gemaakt (zie elders in deze bundel). Uit die lijst heb ik de werken gehaald die door Vlaamse auteurs zijn vervaardigd.² Dat leverde elf titels op, waarvan ik telkens één editie geselecteerd heb. Dat corpus van elf edities heb ik in twee rondes doorgenomen. In de eerste ronde heb ik de periteksten van elke uitgave geanalyseerd. Onder periteksten versta ik alle parateksten die in hetzelfde volume als de tekst (hier de vertaling of bewerking) voorkomen: informatie op omslag en titelpagina, opdrachten, voetnoten, in- en uitleidingen en alle vormen van vertaalverantwoording (Génette, 1987, p. 10). In een tweede ronde heb ik de vertalingen en bewerkingen zelf gelezen en ze met de Middelnederlandse *Beatrijs* vergeleken.³ Bij die vergelijking heb ik vooral gelet op een aantal aspecten van de religieus-didactische strekking die in de middeleeuwse tekst centraal staan. Medioneerlandici zijn het er immers over eens dat het middeleeuwse Maria-mirakel christelijke waarden wilde propageren zoals het geloof in God, de Maria-verering en het sacrament van de biecht (Meder, 1995, pp. 24-25). Ook is overtuigend aangetoond dat de *Beatrijs* wil laten zien dat een religieus leven principieel superieur is aan een leven in de wereld (Janssens, 1996, p. 81). Bij de tweede leesronde luidde de vraag in hoeverre al die aspecten in de Vlaamse vertalingen en bewerkingen bewaard zijn gebleven. Voor ik op die kwesties inga, schets ik eerst de contouren van het corpus.

Contouren van het corpus

Zoals reeds gezegd bestaat het corpus uit elf werken. Ik lijst ze hieronder op. Wanneer er meer dan één jaar van uitgave vermeld wordt, heb ik die uitgave gebruikt waarvan het jaartal is onderstreept. Het gaat daarbij om de editie die voor het *Beatrijs*-project digitaal ter beschikking werd gesteld.

1. Wattez, O. (1903). *Beatrijs. Tijdschrift van het Willems-Fonds gewijd aan Letteren, Kunsten en Wetenschappen* 8, dl. 2, 97-103. (Aan het slot wordt opgemerkt: *Uit Romancen*, Doornik, 1893).
2. Witlox, J. (1912). Van *Beatrijs*. In *Ave Maria, een Perelsnoer van overoude Legendes* (pp. 77-84). Amsterdam: R.K. Boekcentrale. Afzonderlijk uitgegeven als J. Witlox (1922). *Van zuster Beatrijs*, Antwerpen: L. Opdebeeck.

3. Gondry, J. (1918). *Beatrijs*. Antwerpen: Mercurius.
4. Teirlinck, H. (1923). Ik dien. Een spel in drie bedrijven ter verheerlijking van zuster Beatrijs. *De stem*, 3. Afzonderlijk uitgegeven als Teirlinck, H. (1924). *Ik dien. Een spel in drie bedrijven ter verheerlijking van zuster Beatrijs*. Antwerpen: L.J. Janssens en zonen.
5. Timmermans, F. (1924). 't Nonneken Beatrijs. Voor Professor Anton Kippenberg in vereering geschreven. In *Navigare necesse est. Eine Festgabe für Anton Kippenberg zum zweiundzwanzigsten Mai MCMXXIV*, Leipzig: Spamerische Buchdruckerei.
6. Van Overbeke, H. (1925). *Beatrijs. Dramatisch verhaal der middeleeuwse legende volgens den tekst van het Haagsche handschrift naar oude wijs met aanpassing van oude wereldsche en kerkelijke liederen voor het toneel bewerkt in vijf handelingen met voor- en naspel*. Kortrijk: Jos. Vermaut. (Heruitgave in viertalige editie in 1938).
7. Eykans, F. (1954). *Het lied van Beatrijs*. Brussel: Willy Godenne.
8. Eynde, J. van den (z.j. [1961]). *Beatrijs. Toneelspel in vier bedrijven naar de middeleeuwse legende 'Beatrijs'*. Antwerpen: ALMO.
9. Verstraelen, A.G. (1968). *Beatrijs*. Dilbeek: eigen beheer. (Herziene versies in 1985 en 1999).
10. Jonckheere, K. (1980). *Beatrijs*. Antwerpen/Amsterdam: Elsevier/Manteau.
11. Franck, E. (1997). *Beatrijs*, Averbode: Altoria.

Zoals Sleiderink in zijn inventaris opmerkt, kan niet altijd uitgemaakt worden of al deze werken wel de Middelnederlandse *Beatrijs* als (enige) bron hebben. Toch heb ik ze allemaal opgenomen en met de Middelnederlandse tekst vergeleken. In de eerste plaats is van een hele reeks items in bovenstaande lijst niet duidelijk op welke bron(nen) ze precies teruggaan. Dat heeft te maken met de frappante tweespalt die zich in dit corpus op het vlak van de vertaalstrategie voordoet. Enerzijds zijn er sterk brontekstgerichte, letterlijke vertalingen (nrs 3, 9 en 10), anderzijds zijn er herschrijvingen die nog het beste als toeëigeningen kunnen worden getypeerd (nrs. 1, 2, 4, 5, 7 en 8). Alleen Gondry (nr. 3) en Franck (nr. 11) wijken van die twee uitersten af. Een groter contrast dan tussen letterlijke vertalingen en toeëigeningen is moeilijk denkbaar: een letterlijke vertaling bewaart de inhoud en de vorm van de brontekst zo veel mogelijk,⁴ terwijl een toeëigening als een uiterst vrije vorm van bewerking kan worden beschouwd.⁵ Een toeëigening bevat nog wel kenmerken van de bron, maar is in de eerste plaats de tekst van de herschrijver, waarin vooral zijn stem en zijn poëtica doorklinken.⁶

Doordat de auteurs van de zes genoemde toeëigeningen zo sterk een eigen stempel op het verhaal drukken, zijn hun bronnen moeilijk te achterhalen. Een gedegen bronnenonderzoek zou me hier dan ook te ver leiden. Toch heb ik die zes werken niet geweerd. Ik wilde het corpus niet te veel verenigen en bovendien meen ik dat in een verkennende studie als deze de vergelijking met de Middelnederlandse tekst, ook al is hij niet de directe of enige brontekst, interessante tendensen aan het licht kan brengen. Zo bezien, is de hiervoor beschreven tweespalt een eerste kenmerk van het corpus. Wanneer Vlaamse schrijvers van een brontekstgerichte vertaling van de Middelnederlandse tekst afzien, eigenen ze zich het verhaal meteen sterk toe.

Is dat een eerste aanwijzing dat de *Beatrijs*-stof bij Vlaamse auteurs om de een of andere reden moeilijk ligt? In elk geval duurt het ook lang voor de Vlaamse traditie van vertalingen en bewerkingen van de *Beatrijs* op gang komt. Tussen 1841 en 1893, het jaar waarin het werk van Wattez verschijnt, verloopt meer dan een halve eeuw. Dat late begin krijgt extra reliëf tegen de achtergrond van het onthaal in Nederland. Daar verschijnt al in 1847, dat is iets meer dan vijf jaar na het verschijnen van de eerste wetenschappelijke editie van de *Beatrijs*, een bewerking van Alberdingk Thijm.

De aandacht voor het werk dooft in Vlaanderen ook tamelijk vlug uit. Als we de revisies van Verstraelen buiten beschouwing laten, dateert de jongste overzetting van 1997. Bovendien is dat een bewerking voor de jeugd, waardoor het werk van Jonckheere uit 1980 het laatste is dat niet exclusief op de jeugd gericht is. De aandacht van Vlaamse auteurs voor de *Beatrijs* is daarmee vooralsnog een aangelegenheid van de twintigste eeuw.

Wat de spreiding van de werken over de twintigste eeuw betreft, valt er een piek waar te nemen tijdens het Interbellum. Bovendien zijn er aanwijzingen dat er tussen de twee wereldoorlogen nog meer *Beatrijs*-bewerkingen op de planken zijn gebracht dan hier zijn opgelijst. Zo verwijst Sleiderink in zijn inventaris naar een aantal bewerkingen voor toneel-, zang-, of operavoorstellingen, die intussen verloren zijn gegaan.⁷ In dat opzicht weerspiegelt de Vlaamse receptie een internationale trend: tijdens het Interbellum is er ook in andere taalgebieden veel aandacht voor het sacristine-thema, en vooral dan als stof voor toneel- en operavoorstellingen (Guiette, 1927, en onder meer de bijdragen van Lodewijk Muns en Orsolya Réthelyi aan deze bundel).

Mogelijk heeft dit kwantitatieve profiel een kwalitatieve tegenhanger. Zo is het opvallend dat Teirlinck de enige auteur in dit corpus is die in de canon-enquête van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde (Van Stipriaan, 2002) genoemd wordt. Hij komt er voor als ‘ten onrechte vergeten auteur’ en als ‘klassiek auteur’. Hij is ook de enige auteur die in *Nederlandse literatuur, een*

geschiedenis een bijdrage krijgt. Bovendien wordt daarin *Ik dien* vermeld (Van Schoor, 1993, pp. 690-691). Ook in *Een theatergeschiedenis van de Nederlanden* wordt Teirlinck met onder andere *Ik dien* besproken (Van Schoor, 1996b, pp. 602-607). In beide literatuurgeschiedenissen wordt *Ik dien* bovendien expliciet in verband gebracht met Teirlincks toneelexperimenten en dus met literaire vernieuwing. In laatstgenoemd naslagwerk is er eveneens aandacht voor Van Overbeke. Ook hij wordt als een toneelvernieuwer beschouwd en dat vooral vanwege zijn massaspelen, die net als zijn Beatrijs-vertoning vaak op middeleeuwse werken teruggaan (Peeters, 1996, pp. 572-573 en Van Schoor, 1996a).

Geen van de overige auteurs uit het corpus krijgt in de genoemde naslagwerken een vermelding, laat staan dat ze met literatuurvernieuwing geassocieerd worden. Timmermans en Jonckheere worden in *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* wel genoemd, maar alleen terloops, naar aanleiding van andere auteurs die zich bijvoorbeeld tegen hun werk hebben afgezet.⁸

Aan deze steekproeven in slechts een paar naslagwerken mogen natuurlijk geen harde conclusies worden verbonden. Ed Franck bijvoorbeeld komt in geen van deze werken voor, maar als jeugdauteur kwam hij ook nauwelijks voor opname in aanmerking.⁹ Toch lijken nogal wat Vlaamse vertalingen en bewerkingen van de *Beatrijs*, vooral voor en na het Interbellum, niet het werk van eersrangsauteurs te zijn. Daardoor komt hier, alles bij elkaar genomen, een zekere terughoudendheid aan het licht, die voor een gecanoniseerde tekst verrassend is.

De periteksten

Van de elf Vlaamse vertalingen en bewerkingen die ik in de vorige paragraaf heb opgesomd, heb ik in de geselecteerde edities de periteksten bestudeerd. Veel begeleidende tekst is er evenwel niet en expliciete vertaalverantwoording, die ons bijvoorbeeld over de bedoelingen van de auteurs en/of uitgevers inlicht, is al helemaal schaars. Vooral de vrije bewerkingen die ik hiervoor als toeëigeningen heb getypeerd, zijn in de hier bestudeerde uitgaven met weinig in- en uitleiding verschenen. Toch kan er uit de begeleidende teksten die we wel hebben, een aantal interessante tendensen afgeleid worden.

Zo geven verschillende periteksten iets prijs over de reden waarom de vertaling of bewerking is gemaakt. Het meest genoemde motief komt erop neer dat de *Beatrijs* een literair meesterwerk is uit de Middelnederlandse, Nederlandse, Dietse of Zuid-Nederlandse letterkunde. Slechts één auteur, namelijk Gondry (1918), heeft het hier over een product van de Zuid-Nederlandse letterkunde en hij is ook de enige die het in dit verband over 'onze letterkunde' heeft. Als een Vlaams meesterwerk wordt de *Beatrijs* nergens voorgesteld. Een ander motief

voor vertaling of bewerking dat een paar keer voorkomt, soms in combinatie met het eerste, is dat het werk is vervaardigd ter ere van Maria en de eigen moeder. Dat is het geval bij Van Overbeke (1925) en Eykans (1953).

Bij Jonckheere (1980) en Franck (1997) staat op de achterflap dat de *Beatrijs* een bekend of zelfs beroemd verhaal is. Eerder komt een dergelijke opmerking niet voor. Jonckheere (1980) heeft het zelfs over de ‘stijgende bekendheid’ van het verhaal. Dat roept de vraag op sinds wanneer de *Beatrijs* in Vlaanderen als een bekend en gecanoniseerd werk geldt. Als we op de inleiding van Gondry (1918) af mogen gaan, was dat in het begin van de twintigste eeuw zeker nog niet het geval. Gondry (1918, p. 19) stelt immers onomwonden dat er in Vlaanderen zo goed als geen vertalingen of edities voorhanden zijn, niet in de boekhandels en ook niet in de bibliotheken.

Daarmee zijn we bij een andere topos van de vertaalverantwoording beland, namelijk de stellingname ten opzichte van de voorgangers. Zeker wanneer het gaat over een reeks hervertalingen, dat zijn nieuwe vertalingen in dezelfde doel-taal (hier het twintigste-eeuwse Nederlands) van eenzelfde brontekst (hier de *Beatrijs*), is dat een element dat vaak voorkomt. Betoogd wordt dan bijvoorbeeld dat er een nieuwe vertaling nodig is omdat de vorige vertaling verouderd is of niet meer voldoet, omdat de kennis van de brontekst verbeterd is of omdat er een nieuwe editie van de brontekst voorhanden is (Koskinen & Paloposki, 2010). Geen van deze motieven komt in de onderzochte periteksten voor. In de terminologie van Pym (1998, pp. 82-83) hebben we te maken met een reeks passieve hervertalingen, die, in tegenstelling tot actieve hervertalingen, elkaars geldigheid, houdbaarheid en/of kwaliteit op geen enkele manier in vraag stellen.

Geen enkel werk uit het corpus dient zich overigens als een hervertaling aan. Geen enkele flaptekst of titelpagina gewaagt van een ‘nieuwe’ vertaling of bewerking. Ook in de overige periteksten komen de Vlaamse voorgangers nauwelijks ter sprake. Gondry (1918, pp. 14-18) besteedt ettelijke bladzijden aan een overzicht van *Beatrijs*-overzettingen, maar heeft het alleen over Noord-Nederlandse en anderstalige vertalingen en bewerkingen. Zijn Vlaamse voorgangers, Watzte (1893, 1903) en Witlox (1912) noemt hij niet. Van Overbeke (1925) vermeldt dat de *Beatrijs* ‘vaak en uiteenlopend vertaald en bewerkt’ is, maar noemt geen namen. In de brochure bij de opvoering van de *Beatrijs* in Knokke in 1938 vermeldt hij alleen Teirlinck en wel naast Maeterlinck en Boutens. In de overige hier bestudeerde werken worden helemaal geen Vlaamse voorgangers genoemd.

Alles bij elkaar is er dus maar weinig peritekst en kan daar dus ook maar weinig uit worden afgeleid. Toch dringt zich de vraag op of de contouren van het corpus hier niet bevestigd worden. Van een sterke Vlaamse traditie lijkt in elk geval geen sprake. De auteurs positioneren hun werk eerder ten opzichte van

Noord-Nederlandse en/of anderstalige, dan ten opzichte van Vlaamse voorgangers. In de vorige paragraaf is gebleken dat Vlaamse schrijvers pas laat aandacht voor de *Beatrijs* krijgen. Dat gebeurt pas nadat, en mogelijk doordat, de tekst in naburige anderstalige of Noord-Nederlandse literaire circuits was ontdekt. Misschien verklaart dit gegeven wel waarom de *Beatrijs* in dit corpus nergens als een Vlaamse tekst wordt gepresenteerd.

De vertalingen

Hoe is de *Beatrijs* in Vlaanderen telkens opnieuw vertaald of bewerkt en hoe is daarbij omgegaan met de religieus-didactische strekking die in het middeleeuwse verhaal zo belangrijk was? Zoals reeds gezegd doet zich in het corpus een tweedeling voor met betrekking tot de vertaalstrategie. Enerzijds zijn er sterk brontekstgerichte vertalingen, anderzijds zijn er heel vrije bewerkingen. In deze paragraaf worden de vertalingen nader bekeken, in de volgende paragraaf komen de bewerkingen aan bod.

De drie brontekstgerichte vertalingen zijn die van Gondry (1918), Verstraelen (1999) en Jonckheere (1980). Het gaat om drie versteksten waarvan de ene al wat letterlijker is dan de andere. Zo schemert de Middelnederlandse woordkeus en versbouw bij Jonckheere sterker door de vertaling heen dan bij Verstraelen en Gondry. Het eerste werk verdient dan ook onverkort het label letterlijke vertaling, door het typische wat vervreemdende effect ervan, waardoor de lezer zich er voortdurend van bewust blijft dat hij een vertaling aan het lezen is. De woordenschat moet ook al in de tijd van ontstaan verouderd hebben aangevoeld, de zinsbouw vaak wat stroef of ongewoon.¹⁰

Bij Jonckheere kan de lezer trouwens moeilijk aan de indruk ontkomen dat hij een vertaling leest, want de Middelnederlandse tekst (op de linkerbladzijde) is naast de vertaling (op de rechterbladzijde) afgedrukt. Door die mise en page nodigt de vertaling uit tot vergelijking met de brontekst en maakt ze die tegelijkertijd toegankelijker. Het is immers zo dat elk modern vers met een Middelnederlands vers overeenkomt: verplaatsingen die de versgrens overschrijden zijn hoogst zeldzaam.

Hieronder volgt de passage waarin *Beatrijs* antwoordt op de belofte van trouw van haar geliefde, zoals ze in Jonckheere (1980, pp. 18-21) wordt weergegeven. Op de linkerbladzijde (hier in de linkerkolom) staat de Middelnederlandse tekst met versnummering en cursief voor de oplossing van de abbreviaturen, op de rechterbladzijde (hier in de rechterkolom) de vertaling. Die vertaling volgt de brontekst vers per vers. Een woord-voor-woordvertaling is het evenwel niet geworden: binnen het vers worden geregeld woorden verplaatst om aan de

moderne syntaxis tegemoet te komen.¹¹ Toch is de zinsbouw af en toe onge-
 woon en vervreemdend, bijvoorbeeld in de vertaling van het eerste vers van dit
 citaat, maar ook in de vertaling van vers 146 en verzen 151-152. Tot slot vallen
 nog een paar archaïserende woorden en uitdrukkingen op, zoals ‘werwaerts’,
 ‘zekerlijk’, ‘gaan waar gij begeert’, ‘een ziekte deert’ en de aanspreekvorm ‘gij’.

	‘Vercorne vriend,’ sprac die joncfrouwe,	Verkoren vriend, sprak jong de vrouw,
	‘Die willic gherne van u ontfaen,	die neem ik gaarne aan,
	Ende met u soe verre gaen,	Ik wil met u zo ver meegaan
145	Dat nieman en sal weten in dit convent	dat niemand weet in dit konvent
	Werwaert dat wi sijn bewent.	werwaerts wij ons hebben gewend.
	Van tavont over .vij. nachte	Vanavond over acht nachten
	Comt ende nemt mijns wachte	staat gij op mij te wachten
	Daer buten inden vergier,	in de boomgaard niet ver van hier,
150	Onder enen eglantier;	ginds onder de eglantier.
	Wacht daer mijns, ic come uut,	Blijf daar tot ik kom uit
	Ende wille wesen uwe bruoit,	en worden wil uw bruid
	Te varen daer ghi begeert;	om mee te gaan waar gij begeert;
	En si dat mi siecheit deert	tenzij er mij een ziekte deert
155	Ocht saken, die mi sijn te swaer,	of iets dat mij valt te zwaar,
	Ic come sekerlike daer;	ik kom zekerlijk daar,
	Ende ic begeert van u sere,	van u verwacht ik evenzeer
	Dat ghi daer comt, lieve jonchere.’	dat gij daar komt, lieve jonkheer.’

Gondry (1981) en Verstraelen (1999) wijken iets vaker van de woordkeus,
 woord- en versvolgorde van de brontekst af, maar hun vertalingen blijven sterk
 brontekstgericht. Verder lijken ook zij de bedoeling te hebben om de middel-
 eeuwse tekst toegankelijk te maken. Zo nummert Verstraelen zijn verzen en
 neemt Gondry de brontekst integraal op, weliswaar niet naast, maar na zijn ver-
 taling. Allicht is dat ook de reden waarom ze zo dicht bij de bewoordingen van
 het origineel blijven.

‘Lief mijn’ – sprak toen de jonge vrouw –	142	‘Lieve vriend,’ sprak ze toen blijde,
‘Dit pand neem ‘k gaarne van u aan	143	‘gaarne neem ik je liefde aan;
En wil met u zoo verre gaan,	144	‘k wil met jou zo verre gaan
Dat niemand hier in dit konvent,	145	dat er niemand in dit huis
Met ons verblijf ooit raakt bekend.	146	weten zal waar wij zijn thuis.
Wil me in den boomgaard buiten wachten,	147	Kom over een dag of acht
Vanavond over zeven nachten:	148	in de boomgaard daar en wacht
Wij treffen, lief, elkander daar,	149	buiten, en niet ver van hier,
Bij eenen wilden rozelaar;	150	onder een eglantier.
Wacht daar op mij, zoodra ik kom,	151	Blijf daar wachten tot ik uit-
Dan zijn we bruid en bruidegom.	152	gekomen ben; ik word je bruid
Ook wil ik gaan waar gij begeert,	153	en ik volg jou, lijk jij ‘t begeert,

En zoo me maar geen ziekte deert	154	behalve als mij ziekte deert
Of zorgen drukken mij te zwaar,	155	of zaken die mij zijn te zwaar.
Dan kom ik wis en zeker daar.	156	Vast en zeker kom ik daar.
Van u, mijn vriend, verlang 'k daarom,	157	Ook verlang ik evenzeer
Dat gij daar zijn zult wen ik kom'	158	dat jij daar komt, lieve jonkheer.'
(Gondry, 1918, pp. 26-27)		(Verstraelen, 1999)

Het enige werk dat zich tussen de polen vertaling en bewerking ambigu opstelt, is dat van Van Overbeke (1925). Zoals de titel stelt, betreft het hier een toneelbewerking. Daarbij wordt nogal wat vertellerstekst in de mond van de personages gelegd. Ook worden liederen toegevoegd die door de personages worden gezongen. Dat dit tot serieuze wijzigingen leidt in bijvoorbeeld de karaktertekening, blijkt uit het portret van de jongeling, die toch wel aan hoofse beheertheid inboet.¹² Niet alleen zingt hij op weg naar het klooster een jagerslied, hij wijst er even later zelf op hoe kostbaar de kleren wel niet zijn die hij voor zijn geliefde heeft meegebracht. Daar komt dan nog de regieaanwijzing bij dat hij bij zijn aankomst bij het klooster over de kloostermuur klautert (Van Overbeke, 1925, 41-43 en 58-59). Daar staat tegenover dat het hele stuk in het Middelnederlands gesteld is, en dus eigenlijk zelfs niet eens vertaald is. Soms wordt de tekst verzenlang gewoon overgenomen, zij het dat heel wat passages verplaatst worden.

Typisch voor het ambigue karakter is verder dat Van Overbeke zijn verzen van een nummering voorziet. Dat is geen doorlopende nummering, maar die van de editie waarop hij zich gebaseerd heeft: de editie van Kaakebeen in de reeks 'Van Alle Tijden'. Enerzijds kan de lezer – aldus Van Overbeke in een bijblad bij de editie van 1925 – zijn bewerking met de editie vergelijken en 'nagaan hoe trouw dit "spel" bij de "spoke" blijft'. Maar doordat de nummering zo vaak verspringt, blijkt ook hoeveel er, vaak ver, werd verplaatst. Verder kan de lezer op die manier in de editie van Kaakebeen 'de hulprijke verklaring van woorden en wendingen [...] vinden, die den ouden tekst duidelijk maken'. Tegelijk wijst Van Overbeke de lezers zo de weg naar de Middelnederlandse *Beatrijs* en die intentie deelt hij dan weer met Gondry, Verstraelen en Jonckheere.

Gezien de vertaalstrategie van deze vier werken, zal het niet verbazen dat ze de religieus-didactische strekking van de brontekst intact laten. Dat ligt voor de bewerkingen helemaal anders. Elke bewerker brengt op dat vlak wijzigingen aan en dat geldt zowel voor de expliciet didactische passages als voor de impliciete lering die uit het verhaalsverloop blijkt.

De bewerkingen en de religieus-didactische strekking

De zeven bewerkingen zijn onderling erg verschillend. Er zijn teksten in verzen en in proza; er zijn dramatische, lyrische en verhalende teksten; sterk verkorte werken die vooral door weglating worden gekenmerkt en min of meer verkorte werken die naast weglatingen ook veel toevoegingen laten zien. Teirlinck (1924) en Van den Eynde (1961) zijn toneelbewerkingen, Wattez (1903) en Eykans (1954) zijn lyrische teksten, en Witlox (1922), Timmermans (1924) en Franck (1996) zijn verhalend van karakter. Zoals reeds gezegd, eigenen al deze bewerkers zich het verhaal sterk toe, op Franck na. Door de vele toevoegingen, weglatingen en herschrijvingen, die zijn werk op een jong publiek toesnijden, is de *Beatrijs* van Franck een duidelijk voorbeeld van een bewerking, maar een toe-eigening is het niet. Daarvoor is het middeleeuwse werk in zijn herschrijving nog te veel herkenbaar.

Hoe verschillend hun werk ook is, alle bewerkers zwakken het belerende karakter van de brontekst af door expliciet didactische passages te schrappen of sterk te bekorten. Zo neemt alleen Franck (1996) het visioen met de jongeling (Meder & Wilmink, 1995, vv. 932-970) nog over en ook hij gaat er uitermate snel overheen. Meer dan een zin wijdt hij er niet aan:

Pas na een nieuw visioen vond ze eindelijk de kracht om haar verleden op te biechten aan een abt die het klooster kwam bezoeken. (Franck 1996, p. 59)

Ook neemt Franck als enige een paar gebeden van Beatrijs op die een uitgesproken didactisch karakter hebben, maar hij bekort ze opnieuw drastisch. Een voorbeeld is het gebed dat Beatrijs tot Maria richt wanneer ze haar leven als prostituee opgeeft (Meder & Wilmink, 1995, vv. 492-552). Het belang van de biecht wordt er niet in uiteengezet en de geschiedenis van het Ave Maria wordt weggelaten. Alleen het motief van Maria als middelares blijft over:

Vertwijfeld bad ze tot Maria: 'Uitverkorene onder de vrouwen, ik ben bang. Al droeg ik een boetkleed en kroop ik blootsvoets van land tot land, nog zou ik mijn ziel niet kunnen redden zonder uw hulp. Gij die zelfs mensen hebt gered die zich aan de duivel hadden verkocht, help me, pleit voor me bij uw Zoon. Elke dag heb ik tot u gebeden. Heeft ooit iemand dit vergeefs gedaan?' (Franck 1996, p. 46)

Op dezelfde wijze bewerkt Franck Beatrijs' gebed bij de weduwe, waarin ze het geloofspunt verwoordt dat men nooit mag wanhopen en daarbij naar Gisemast

verwijst (Meder & Wilmink, 1995, vv. 622-666 en Franck 1996, p. 52). Er is nog wel een spoor van het gebed, maar het wordt opnieuw sterk bekort. Alle andere bewerkers schrappen deze drie expliciet didactische passages integraal.

Natuurlijk zit er ook nog veel impliciete lering in het verhaal en daar lopen de bewerkingen sterker uit elkaar. Sommige bewerkers zwakken ze alleen maar min of meer af, terwijl andere ze door een nieuwe religieus-wervende of religieus-moraliserende boodschap vervangen.

Tot die laatste groep behoren Eykans (1954) en Van den Eynde (1961). Van Eykans' tekst gaat een wervende boodschap uit. Van de jongeling en de wereldse liefde wordt zo'n negatief beeld opgehangen, terwijl het leven in het klooster zo aantrekkelijk wordt voorgesteld, dat de implicatie niet anders kan zijn dan dat je als jonge vrouw beter af bent in een klooster. Zo wordt niet alleen Beatrijs' leven als prostituee, maar ook haar leven met haar geliefde 'een zondenfeest' (p. 3) genoemd. Aan haar geliefde gaf ze 'zich hijgend over, heel en gans, / lijk een die, gek van zinnelijken dans / in 't kwaad verzinkt, versmoort, vergaat...' (p. 13). Zo staat er ook dat Beatrijs 'tweemaal zeven jaren 't driftig lijf / ten prijze gaf aan zinnelijk misdrijf' (p. 34). En de jongeman verlaat haar voor een andere vrouw 'voor wie hij brandde / van gróter drift' (p. 17).

Bovendien zwenkt de vertelling heen en weer tussen Beatrijs' leven in de wereld en dat in het klooster, waarbij de tegenstelling sterk wordt aangezet. Nog terwijl Beatrijs met haar geliefde samenleeft, heeft ze al heimwee naar het klooster. Daarop wordt beschreven hoe gelukkig de zusters in het klooster zich intussen voelen:

het leven ging als 'n mariavaart
van feest tot feest, langs de getijden
die ruisten door de luisterende kerk.
't rorate kwam de beuken vullen
met 't schoon verlangen der communitieit
naar 't vrome kerstfeest... (Eykans, 1954, p. 16)

En even verder wordt het klooster onomwonden omschreven als 'n paleis van rust, en vrede en zaligheid' (p. 27). Geen wonder dat in de voorlaatste strofe te lezen staat:

Ter ere van Maria hooggebenedijd
werd u in al zijn simpelheid
dit heilig, schoon mirakel voorgezeid
opdat gij gaan zoudt, sterk in vertrouwen
naar deze moeder die àl liefde is (Eykans, 1954, p. 35)

Van den Eynde (1961) lijkt eerder een waarschuwing te bevatten aan het adres van jonge vrouwen om hun lot niet te verbinden met een niet-gelovige, wereldse man. Zijn toneelstuk heeft veel aandacht voor de jaren dat Beatrijs en Diederik (zo heet de jongeling hier) samenwonen. Twee van de vier bedrijven van het stuk spelen zich in hun woonkamer af en bevatten vooral echtelijke ruzies. Die worden niet zozeer veroorzaakt door de dure tijden (die wel degelijk voorkomen), maar door de verschillen in hun wereld- en levensvisie. Beatrijs heeft het klooster verlaten, maar blijft wel diep-religieus en daar kan Diederik niet mee overweg. Op het einde van het derde bedrijf zegt hij: 'We zullen elkaar nooit begrijpen' (Van den Eynde, 1961, p. 52). Maar al aan het begin van het tweede bedrijf bezweert hij haar:

Ge hebt voor mij uw kloostermantel afgelegd, maar indien ge mij werkelijk liefhebt, moeten ook uw gedachten het klooster verlaten. [...] er zijn kluzenaars en boetelingen die van het leven slechts een aanloop maken naar het eeuwig bestaan, zij leven nog niet, ze leven van de toekomst. Denk niet aan uw doodshoofd, want ge zult het nooit zien. (Obsederend): Ons leven, Beatrijs, is déze ademtocht en de aaneenschakeling van kostbare ogenblikken. [...] Wij – léven – nu.' (Van den Eynde, 1961, p. 26)

Eykans en Van den Eynde passen de religieus-didactische strekking dus aan. Ze actualiseren ze om ze in te kunnen zetten voor een soort missionering die beter bij de eigen tijd past. De laatste en ook grootste groep *Beatrijs*-bewerkers zwakt evenwel deze strekking af zonder een eigen religieuze boodschap toe te voegen.

Het gaat om Wattez (1903), Witlox (1922), Teirlinck (1924), Timmermans (1924) en Franck (1996). Het belang van het geloof in God en de Maria-verering en met name de rol van Maria als middelares blijven vaak nog ergens aanwezig: dat het met Beatrijs door haar geloof in God en vooral haar geloof in Maria nog goed komt, is natuurlijk ook sterk met de intrige vervlochten. Maar van de overtuiging dat een geestelijk leven principieel superieur is aan een leven in de wereld en het geloofspunt dat berouw en boete zonder het sacrament van de biecht geen zin hebben, blijft niet veel overeind.

Franck (1996), die, zoals reeds aangestipt, de religieus-didactische strekking van de brontekst nog het meeste in ere houdt, distantieert zich bijvoorbeeld toch van de overtuiging dat een religieus leven superieur is aan een leven in de wereld. Hij laat dit aspect niet alleen weg, hij gaat er openlijk tegenin. Hemelse en aardse liefde worden in zijn werk voorgesteld als gelijkwaardige alternatieven waartussen iemand vrij moet kunnen kiezen. Zo wordt bij Beatrijs' terugkeer naar het klooster sterk beklemtoond dat ze nu uit eigen beweging naar het klooster gaat,

dat het haar eigen keus is (p. 56). Bij Franck is het namelijk zo dat Beatrijs bij haar eerste intrede door haar vader verplicht werd (p. 56).

Ook de overige bewerkers uit deze groep, namelijk Watez, Witlox, Timmermans en Teirlinck nemen afstand van dit aspect van de religieuze strekking. De verschuiving wordt onveranderlijk door weglating gerealiseerd. Passages als die waarin Beatrijs de wereld met een koopman vergelijkt (Meder & Wilmink, 1996, vv. 302-306) of de aardse en de hemelse vreugden tegen elkaar afweegt (Meder & Wilmink, 1996, vv. 386-396) zijn uit deze vier werken helemaal verdwenen.

Ook het belang van het sacrament van de biecht geeft bij Watez (1903), Witlox (1922), Teirlinck (1924), Timmermans (1924) en Franck (1996) aanleiding tot ingrijpende bewerking. Het idee dat berouw en boete zonder het sacrament van de biecht geen zin hebben, wordt door geen van deze bewerkers overgenomen. Het gevolg daarvan is dat Beatrijs' biecht bijna een detail wordt, als ze al biecht. Alleen bij Watez en Franck wordt haar biecht kort vermeld. Bij Teirlinck biecht ze alles alleen voor de kloosterzusters op en komt er geen priester aan te pas. Bij Timmermans biecht ze evenmin, maar daar is Beatrijs geeneens uit het klooster weggegaan: ze is tot inkeer gekomen, nog voor ze is vertrokken. Bij Witlox ten slotte, biecht Beatrijs niet: Maria zelf zegt haar dat dat niet nodig is. Als Beatrijs het klooster weer binnenkomt, geeft Maria haar haar gewaden terug, met de volgende woorden.

Dochterken! herneem nu dit alles, wat ge mij in bewaring gaaft, en ijl naar uw celleken, en leg u vredig te rusten. Van dit oogenblik af zijt gij weer portieresse: besluit al hetgene uw oog gezien, uw oor heeft opgevangen, in uw hart: dat niemand het wete! (Witlox, 1922, p. 7)

Hoewel deze vijf bewerkingen dus op het eerste gezicht sterk van elkaar verschillen, vallen er in de manier waarop ze met de religieuze strekking van de brontekst omgaan, gelijkenissen waar te nemen. Het belang van de Maria-verering en het geloof in God worden zelden radicaal geweerd, terwijl het belang van de biecht en het geestelijk leven integendeel vaak sterk gereduceerd wordt. Wat overblijft, is een verhaal over de smartelijke tweestrijd van een jonge vrouw die twijfelt tussen een religieus en een werelds leven, tussen het bewaren van haar kinderlijke zuiverheid en onschuld en het omarmen van het volle leven in de wereld. Die kern is opvallend constant, hoe divers de bewerkingstechniek, het genre en de stijl van de verschillende bewerkingen ook zijn.

Besluit

In de reeds genoemde canonenquête (Van Stipriaan, 2002) komt de *Beatrijs* naar voren als een van de belangrijkste werken uit de Zuid-Nederlandse letterkunde. In dat licht bezien, heeft het voorgaande enkele verrassende bevindingen opgeleverd. Vlaamse vertalingen en bewerkingen hebben lang op zich laten wachten. De aandacht voor de stof dooft vervolgens vlug uit en trekt maar een paar auteurs aan die tegenwoordig nog als eersterangs bekend staan. In de periteksten wordt de *Beatrijs* geen enkele keer als een Vlaamse tekst gepresenteerd en het duurt heel lang voor het Middelnederlandse verhaal als een gecanoniseerd werk wordt voorgesteld.

Er zijn zelfs tekenen die erop wijzen dat de Vlaamse schrijvers pas aandacht voor de tekst krijgen, nadat er in Noord-Nederlandse of anderstalige literaire circuits interesse voor de sacristine-stof is ontstaan. Zo zegt Gondry (1918) in zijn inleiding met zoveel woorden dat de *Beatrijs* in Vlaanderen zo goed als onbekend is, maar vermeldt hij een hele reeks Noord-Nederlandse en anderstalige vertalingen. De piek aan *Beatrijs*-bewerkingen in het Interbellum wijst in dezelfde richting. Ook het feit dat Van Overbeke (1925) als enige in de hele reeks vertalers en bewerkers een Vlaamse voorganger (Teirlinck) noemt, wijst niet echt op een sterke Vlaamse traditie. Het zegt veeleer iets over de geringe uitstraling van al die passieve hervertalingen die op geen enkele manier met elkaar in dialoog treden.

Het corpus Vlaamse vertalingen en bewerkingen zelf vertoont een opvallende tweedeling tussen brontekstgerichte vertalingen enerzijds en erg vrije bewerkingen anderzijds. Wanneer de Vlaamse schrijvers van een letterlijke vertaling afzien, kiezen ze voor grondige aanpassingen en eigenen ze zich het verhaal helemaal toe. Daardoor zijn de bewerkingen onderling heel uiteenlopend. Dat maakt het des te treffender dat de didactisch-religieuze strekking zo vaak is aangepast en dat dit op dezelfde manier gebeurde, in die zin dat de wijzigingen vooral de expliciete lering, de superioriteit van het geestelijk leven en het belang van de biecht betroffen. Blijkbaar lagen die aspecten moeilijk.

Waarschijnlijk is de religieuze strekking van de *Beatrijs* ook verantwoordelijk voor het snelle uitdoven van de aandacht voor de tekst. Het is in elk geval zo dat er na de jaren zestig geen vertalingen of bewerkingen meer aan Maria worden opgedragen en dat de bewerkers de religieuze boodschap niet langer actualiseren, maar alleen nog wegwerken. Het ligt voor de hand om die tendens te verbinden met de ontkerkelijking en de ontkerstening die vanaf die jaren in Vlaanderen in een stroomversnelling belandt. Misschien is het zelfs geen toeval dat de bewerkingen van Eykans (1954) en Van den Eynde (1961), de bewerkingen uit het corpus die het sterkst voor het katholieke geloof werven, kort voor de jaren zestig

tot stand kwamen, in een tijd namelijk waarin de ontkerkelijking zich al liet voelen, maar waarin men nog geloofde dat die kon worden bezworen. In de periteksten van Jonckheere (1980) en Franck (1997) ligt dan weer veel nadruk op het gecanoniseerde karakter van hun bron en waarschijnlijk is dat de belangrijkste bestaansreden van hun werk. En daarmee raken we wellicht aan een wezenlijk element van de *Beatrijs*-receptie in Vlaanderen. Wanneer de *Beatrijs* er eindelijk ruim bekend en gewaardeerd raakt, duurt het niet lang meer voor de kernboodschappen ervan door de gestage ontkerkelijking en ontkerstening niet meer aanslaan.

BIBLIOGRAFIE

- Alberdingk Thijm, J.A. (1847). *Beatrijs*. In J.A. Alberdingk Thijm, *Legenden en fantaaziën* (pp. 36-56). Amsterdam: Ippel.
- Bastin, G.L. (2001). Adaptation. In Baker, M. (ed) & Malmkjaer, K. (ass.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp 3-6). Londen/NewYork: Routledge.
- Delisle, J., H. Lee-Janhke & M.C. Cormier (2003). *Terminologie van de vertaling*. Vertaald en bewerkt door Henri Bloemen en Winibert Segers. [z.pl.]: Vantilt
- Dupuis, M. (1993). 21 januari 1933: Jan Gresshoff en Menno ter Braak op bezoek bij Willem Elsschot. De relaties tussen Noord- en Zuidnederlandse literatuur tijdens het interbellum. In M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.) *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis* (pp. 648-653). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Eynde, J. van den (z.j. [1961]). *Beatrijs. Toneelspel in vier bedrijven naar de middeleeuwse legende 'Beatrijs'*. Antwerpen: ALMO.
- Eykans, F. (1954). *Het lied van Beatrijs*. Brussel: Willy Godenne.
- Franck, E. (1997). *Beatrijs*. Averbode: Altoria.
- Geest, D. de (1993). 5 april 1989: Hugo Claus viert zijn zestigste verjaardag. Poëzie, poëzie-opvattingen en publieke belangstelling in Vlaanderen. In M.A. Schenkeveld-van der Dussen (red.) *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis* (pp. 867-872). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Génette, G. (1987). *Seuils*, Parijs: Seuil.
- Gondry, J. (1918). *Beatrijs*. Antwerpen: Mercurius.
- Guiette, R. (1927). *La légende de la sacristine. Etude de littérature comparée*. Paris: Champion.
- Janssens, J. (ed.) (1986). *Beatrijs: geschreven in de 2^e helft van de 13^e eeuw door een onbekend dichter*. Diplomatische editie J.D. Janssens, poème trad. par R. Guiette, transl. by Adriaan J. Barnouw, hochdeutsche metrische Übersetz. von Wilhelm Berg. Zellik: Poketino.
- Janssens, J. (1996). Een pleidooi voor Beatrijs'geliefde. In K. Porteman, W. Verbeke & F. Wilaert, *Tegendraads genot. Opstellen over de kwaliteit van middeleeuwse teksten* (pp. 73-82). Leuven: Peeters.
- Jonckbloet, W.J.A. (1841). *Beatrijs. Een sproke uit de XIIIe eeuw*. Uitgegeven en opgehelderd door W.J.A. Jonckbloet. 's-Gravenhage: Schinkel.

- Jonckheere, K. (1980). *Beatrijs*. Hertaald door Karel Jonckheere. Antwerpen/Amsterdam: Elsevier/Manteau.
- Koskinen, K. & O. Paloposki (2010). Retranslation. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (ed.) *Handbook of Translation Studies*, vol. 1 (pp. 294-298). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Meder, T (1995). Maria redt een hoofse non. In W. Wilmlink & T. Meder, *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel*. Vertaald door Willem Wilmlink met een inleiding en teksteditie door Theo Meder (pp. 15-40). Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker.
- Meder, T & W. Wilmlink (1995). Tekst en vertaling. In W. Wilmlink & T. Meder, *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel*. Vertaald door Willem Wilmlink met een inleiding en teksteditie door Theo Meder (pp. 45-97). Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker.
- Milton, J. (2010). Adaptation. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (ed.) *Handbook of Translation Studies*, vol. 1 (pp. 3-6). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Musschoot, A.M. (1993). Gerard Walschap publiceert het pamflet 'Vaarwel dan!'. Kerk en cultuur in Vlaanderen gedurende het interbellum. In M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.) *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis* (pp. 695-699). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Overbeke, H. van (1925). *Beatrijs. Dramatisch verhaal der middeleeuwsche legende volgens den tekst van het Haagsche handschrift naar oude wijs met aanpassing van oude wereldsche en kerkelijke liederen voor het toneel bewerkt in vijf handelingen met voor- en naspel*. Kortrijk: Jos. Vermaut.
- Oversteegen, J.J. (1993). 31 januari 1935: Marnix Gijsen spreekt zijn veto uit over Varangots verhaal 'Virginia'. Een Nederlands en een Vlaams Forum. In M.A. Schenkeveld-van der Dussen (red.) *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis* (pp. 665-669). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Peeters, F. (1996). 22 augustus 1909. Openluchtvoorstelling van *Philoktetes* door de Vlaamse Vereniging voor Tooneel- en Voordrachtskunst te Sint-Martens Lathem. Openluchtspelen in Vlaanderen. In R.L. Erenstein (red.) *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (pp. 568-573). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Pym, A. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St.Jerome.
- Schoor, J. van (1993). November 1937: Première van *De ekster op de galg* van Herman Teirlinck. De vernieuwing van het Vlaamse theater in de jaren twintig en dertig. In M.A. Schenkeveld-van der Dussen (red.) *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis* (pp. 689-694). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Schoor, J. van (1996a). 3 april 1918. Het pamflet *Siegfried* van Herman van Overbeke op het toneel voorgelezen te Gent. Jongeren eisen een radicale vernieuwing van het toneel. De Gentse toneelschool en het werk van Arie vanden Heuvel. In R.L. Erenstein (red.) *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (pp. 574-579). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Schoor, J. van (1996b). 8 maart 1922. Première van Herman Teirlincks *Vertraagde film* in de Brusselse Koninklijke Vlaamse Schouwburg. Het expressionisme in Vlaanderen. In R.L. Erenstein (red.) *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (pp. 602-607). Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Sleiderink, R. (2003). *De stem van de meester. De hertogen van Brabant en hun rol in het literaire leven (1106-1430)*. Amsterdam: Prometheus.
- Stipriaan, R. van (ed.) (2002). De Nederlandse klassieken. Een enquête naar de canon onder de leden van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde. Geraadpleegd op 14 december 2011 van <http://www.dbnl.org/letterkunde/enquête>.
- Teirlinck, H. (1924). *Ik dien. Een spel in drie bedrijven ter verheerlijking van zuster Beatrijs*. Antwerpen: L.J. Janssens en zonen.
- Timmermans, F. (1924). 't Nonneken Beatrijs. Voor Professor Anton Kippenberg in vereering geschreven. In *Navigare necesse est. Eine Festgabe für Anton Kippenberg zum zweiundzwanzigsten Mai MCMXXIV*. Leipzig: Spamerische Buchdruckerei.
- Verstraelen, A.G. (1999). *Beatrijs*. Dilbeek: eigen beheer.
- Wattez, O. (1903). Beatrijs. *Tijdschrift van het Willems-Fonds gewijd aan Letteren, Kunsten en Wetenschappen* 8 (2), 97-103.
- Witlox, J. (1922). *Van zuster Beatrijs*. Antwerpen: L. Opdebeek.

NOTEN

- ¹ Tegenwoordig wordt op basis van de taal meestal aangenomen dat de *Beatrijs* in het middeleeuwse Brabant is ontstaan en vaak wordt daarbij geopperd dat de Brabantse hofkringen het functioneringsmilieu (van de oorspronkelijke tekst of het Haagse handschrift) kunnen zijn geweest (Janssens, 1986, p. 98; Meder, 1995, pp. 39-40 en Sleiderink, 2003, p. 140). Met het huidige Vlaanderen bedoel ik het noordelijke deel van België waar Nederlands gesproken wordt.
- ² Onder Vlaamse auteurs versta ik Belgische auteurs die in het Nederlands schrijven.
- ³ De gebruikte editie is Meder & Wilmink, 1995.
- ⁴ Een brontekstgerichte vertaling is het resultaat van een vertaalstrategie die erop gericht is de inhoud en de vorm van de brontekst te bewaren (Delisle, Lee-Janhke & Cormier, 2003, p. 28). Een van de mogelijke verschijningsvormen van een brontekstgerichte vertaling is een letterlijke vertaling. Daarin worden 'de vormelijke kenmerken van de brontekst [...] in de doelttekst gerespecteerd, maar de doelttekst beantwoordt in grammaticaal opzicht aan de doeltaal' (Delisle, Lee-Janhke & Cormier, 2003, p. 79).
- ⁵ Adaptatie of bewerking is een veelgebruikte, maar niet zo gemakkelijk te definiëren term. Hij wordt meestal in verband gebracht met afwijkingen van de brontekst in inhoud en vorm (veelal weglatingen en herschrijvingen, maar ook toevoegingen) die worden doorgevoerd omdat de doelttekst tot een heel ander genre dan de brontekst behoort of zich (onder andere door het verstrijken van de tijd) tot een heel ander doelpubliek richt. Zie Delisle, Lee-Janhke & Cormier, 2003, p. 13; Bastin 2001 en Milton 2010.

- 6 Voor een definitie van toeëigening, zie Milton 2010: 'although certain characteristics of the original may remain, the new text will be more that of the adapter or rewriter'.
- 7 Sleiderink verwijst naar werk van Firmin van Hecke, Hendrik van Rooy en Jack Spear.
- 8 Jonckheere wordt genoemd in een stuk over de poëzie van Hugo Claus (De Geest, 1993, p. 868). Timmermans wordt genoemd in verband met Elsschot (Dupuis, 1993, p. 648) en tweemaal in verband met Walschap (Oversteegen, 1993, p. 666 en Musschoot, 1993, p. 698).
- 9 Van de geraadpleegde overzichtswerken besteedt alleen *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* aandacht aan jeugdschrijvers en dan nog in beperkte mate.
- 10 Over het vervreemdende effect dat een letterlijke vertaling kan hebben, zie Delisle, Lee-Janhke & Cormier, 2003, p. 172.
- 11 Bij een woord-voor-woordvertaling wordt 'de woordvolgorde van de brontekst [...] in de doeltekst behouden'. En: 'Een woord-voor-woord vertaling voldoet in grammaticaal opzicht niet zondermeer aan de regels van de doeltaal' (Delisle, Lee-Janhke & Cormier, 2003, p. 180).
- 12 Voor een analyse van het karakter en optreden van Beatrijs' geliefde, zie Janssens, 1996.

BEATRIJS ALS OPERA

Drie Nederlandse werken

Lodewijk Muns

Nederland Muziek Instituut, Den Haag, Nederland

The Middle Dutch poem *Beatrijs* has various structural and thematic features which make it a suitable source for musical drama. Among the numerous musical adaptations of the legend, three Dutch operas of the early twentieth century show a great diversity of interpretation. Willem Landré's unfinished *Soeur Béatrice* (1911), on Maurice Maeterlinck's libretto of 1901 (originally written for the opera stage), is somewhat Wagnerian in its musical language and serious approach, which seems to take no notice of Maeterlinck's detached irony. The same composer's *Beatrijs* (1925), after Felix Rutten's verse drama of 1918, was performed several times in 1925-1927. The poet has toned down the elements of sensuality and scandal present in the original story, and the composer has gone even further in stressing the lyrical and nostalgic character of the drama. On the other hand, Herman Teirlinck in his drama *Ik dien* (1923) indulges in extraverted theatricality, while attempting to infuse the story with a different kind of ethics, finding a kind of sacredness in the heroine's 'serving' throughout the various stages of her life. The composer Ignace Lilien turned this play, already operatic in its original conception, with minor modifications into a rather successful music drama, which has been performed in Belgian, German and Czech opera houses.

De legende als muziekdrama

De buitengewone belangstelling voor de Beatrijs-legende in de eerste decennia van de twintigste eeuw heeft behalve literaire en literair-dramatische werken ook een groot aantal muzikale composities opgeleverd. In deze studie zal ik me beperken tot drie opera's van Nederlandse componisten, te vinden in de archieven van het Nederlands Muziek Instituut in Den Haag.^{1*} Het gaat hier om de onvoltooide opera *Soeur Béatrice* uit 1911 van Willem Landré (1874-1948), op

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 215

gelijknamige tekst uit 1901 van Maurice Maeterlinck (1862-1949); de opera *Beatrijs* uit 1925 van dezelfde componist, naar het gelijknamige toneelstuk uit 1918 van Felix Rutten (1882-1971); en de opera *Beatrijs* uit 1928 van Ignace Lilien (1897-1964), naar het toneelstuk *Ik dien* uit 1923 Herman Teirlinck (1879-1967).²

Mijn interesse gaat hierbij vooral uit naar vragen van dramaturgische aard, zoals: (1) Welke dramaturgische mogelijkheden vonden de librettisten in hun bron? (2) Welke formele transformaties heeft de tekst ondergaan in de bewerking van gesproken tot gezongen toneel? (3) Hoe zijn de auteurs omgegaan met de religieuze en moralistische aspecten van de tekst? (4) En op welke manieren draagt de muziek bij tot de interpretatie en beleving van het verhaal? De opvoeringsgeschiedenis van deze werken zal slechts zijdelings aan de orde komen.

Hoewel de drie genoemde tekstdichters gebruik hebben gemaakt van verscheidene bronnen, neemt het Middelnederlandse *Beatrijs*-gedicht onder deze de voornaamste plaats in. We kunnen daarom het verhaal zoals het verteld wordt door de anonieme dichter als uitgangspunt nemen, en ons afvragen hoe een dramatisch auteur dit op de meest directe en simpele manier zou kunnen omzetten in een toneelstuk. Een overzicht van de handeling zou dan tenminste de volgende elementen bevatten:

Klooster

Beatrijs besluit (in gebed) het klooster te verlaten (71-80).

(*Na de metten:*) Beatrijs bidt om vergeving en verlaat heimelijk met de Jongeling het klooster (195-158).

Onderweg (bos en veld; bij dageraad)

Beatrijs uit twijfel over haar daad. Jongeling wil haar verleiden (293-396).

Stad in den vreemde (7 jaar later)

Jongeling heeft Beatrijs verlaten. Beatrijs bidt; ze besluit zich te prostitueren (433-453).

Onbestemde plaatsen (weer 7 jaar later)

Beatrijs bidt 'alle dagen' vol berouw (490-554).

Huis van weduwe (nabij klooster)

Beatrijs hoort dat haar vertrek op mysterieuze wijze onopgemerkt is gebleven (562-619).

(*Drie opeenvolgende nachten:*) Beatrijs bidt en hoort een stem, die vertelt dat Onze Lieve Vrouw in haar plaats en in haar gedaante heeft gediend. Ze gaat naar het klooster, met achterlating van haar kinderen (620-785).

Klooster

Beatrijs bidt en herneemt haar werk als kosteres (789-864). De weduwe brengt haar kinderen naar het klooster (874-910).

(*Na ten hoogste een jaar:*) Beatrijs heeft een visioen: zonder biecht leeft ze in zonde (933-973). Ze biecht bij de abt (974-1018).

Het verhaal volgt een prototype dat we zouden kunnen benoemen als dat van de verloren zoon, of in dit geval: dochter. Het ligt voor de hand hier een driedeling in aan te brengen, klooster-wereld-klooster, waarbij het wereldse middendeel een tijdsverloop van 14 jaar omvat en heterogeen is. De kloosterepisodes daarentegen voltrekken zich binnen een betrekkelijk kort, en grotendeels continu tijdsverloop. Men zou ook een indeling kunnen maken in vier taferelen, klooster – wereld – huis van de weduwe – klooster, want ook de episode in het huis van de weduwe voltrekt zich binnen een kort, duidelijk gestructureerd tijdsverloop.

De symmetrische driedelighed kan aantrekkelijk zijn voor librettist en componist. We hebben hier een contrast tussen een intieme, stille, en sacrale ambiance, en een openbare, profane, en mogelijk lawaaiige sfeer, met een terugkeer naar de sacrale sfeer van het begin. Dit laat zich uitstekend muzikaal vormgeven, want elke levenssfeer heeft zijn eigen muziek: religieuze muziek, met klokgelui en nonnenkoor, tegenover wereldlijke muziek. Beatrijs heeft door haar werk als klokkenluidster een zeer herkenbaar en dramatisch effectief sonoor attribuut: het geluid van de klokken. Dit kan als muziek op het toneel, *Bühnenmusik*, een verbinding vormen met het orkest.

Alleen al door zijn structuur laat dit verhaal zich uitstekend dramatiseren. De verteller van *Beatrijs* is echter verder gegaan, en heeft zelf al een flink deel van zijn verhaal een dramatische vorm gegeven. Er zijn zes personages die opgevoerd worden in de directe rede: Beatrijs, de Jongeling, de Abdis, de Abt, de Weduwe, en de Stem of Stemmen van Beatrijs' visioen. De innerlijke tweestrijd van Beatrijs is voor een deel gearticuleerd in gebeden, die men zou kunnen beschouwen als eenzijdige dialogen. Een gebedsmonoloog is een uitstekend voorbeeld van een dramatisch gemotiveerde aria in de opera. Ook de auditieve visioenen, de hemelse stem die Beatrijs hoort in het huis van de weduwe, zijn natuurlijk een dankbaar gegeven voor een operacomponist. Dan is er het motief van het mirakel, Onze Lieve Vrouw als dubbelganger. In de anonieme *Beatrijs* wordt hierover verteld door de weduwe; het heeft geen directe presentie. Een dramatisch auteur zal hieraan wellicht meer theateraal effect willen ontleen.

Een probleem zou de epiloog kunnen zijn, die begint bij r. 865. De functie van deze epiloog is, drie onopgeloste zaken in het verhaal goed af te sluiten. In de eerste plaats de vraag wat er gebeurt met de kinderen die Beatrijs heeft achtergelaten; in de tweede plaats de formele biecht, die bij Beatrijs' terugkeer niet heeft plaatsgevonden; en in de derde plaats de vraag naar de overlevering – want hoe weet de verteller van Beatrijs' lotgevallen en van het Maria-mirakel, als haar

relaas onder het biechtgeheim valt? Het logisch sluitende antwoord van de anonieme auteur luidt: de priester heeft een preek aan haar gewijd, maar daarbij haar ware naam niet genoemd. Voor een theaterversie zonder verteller is deze vraag niet relevant.

Afgezien van kansen biedt de tekst ook enkele problemen, vooral gelegen op het religieus-morele vlak. Het mirakel, als goddelijke willekeur, een opheffing van de morele en natuurlijke orde ten gunste van één individu, is moeilijk te verdedigen of serieus te nemen. Dan is er nog het feit dat Beatrijs na het horen van de stemmen haar kinderen in de steek laat. Deze handeling wordt in de epiloog min of meer rechtgebred, maar het beeld van Beatrijs als moeder lijdt hierdoor wel schade.

Opera na 1900

Als we ons nu afvragen hoe een librettist met dit verhaal zou omgaan, dan hebben we voor de vroege twintigste eeuw te maken met een muziekdramatische esthetiek die in hoge mate is beïnvloed door het oeuvre van Richard Wagner. In zijn muziekdrama's maakte Wagner geen gebruik van de traditionele vormen van de opera, hoofdzakelijk recitatief en aria, maar creëerde een soort muzikaal 'proza'. Met deze term bedoelt men uiteraard het tegendeel van muzikale poëzie. Muzikale poëzie krijgt gestalte in de meer regelmatig gebouwde muzikale vormen van de aria's en ensembles. Traditioneel diende het recitatief voor een snellere, direct op de handeling aansluitende tekstvoordracht; de aria's waren momenten van stilstand en bespiegeling of ontboezeming. Wagners muzikaal proza is eigenlijk een soort voortdurend arioso-recitatief, waarbij het orkest ook een grote rol kan spelen door middel van betekenisvolle, aan de handeling gebonden motieven.³

Een mijlpaal in het post-Wagneriaanse tijdperk is *Pelléas et Mélisande* (1902), op muziek van Debussy en tekst van Maeterlinck. Maurice Maeterlinck heeft een bijzondere plaats in de geschiedenis van de opera. Men kan waarschijnlijk zonder vooringenomenheid stellen dat Maeterlinck zijn postume bekendheid toch vooral heeft te danken aan Debussy. *Pelléas et Mélisande* is het zeldzame geval van een gesproken drama dat meer blijvend succes heeft geogenst in een grotendeels ongewijzigde vertoning als opera. Karakteristiek is het oordeel van de schrijver Herman Teirlinck:

[...] niet te betwijfelen is dat de nieuwerwetse doening van Cl. Debussy op onverwachtse wijze het publiek heeft ingenomen en geschokt. De oorzaak hiervan ligt aan de diepmenselijke gronden dezer muziek, die zich ver-

mocht te ontwikkelen buiten en boven de kleine Maeterlinck-atmosfeer [...]. Het marjonettenspel van Maeterlinck is geworden, onder Debussy's muzikaal bedrijf, een spel van mensen, en dat is voor mij de zegepraal, ontzettend en ontgensprekelijk, van Debussy's kunst. (Teirlinck, 1981, p. 165)

Volgens Teirlinck schiet Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* als kunstwerk tekort. Het erin aanwezige potentieel wordt pas verwezenlijkt door de muziek van Debussy, die het stuk menselijk-emotionele en zinnelijke dimensies verleent die eraan ontbreken. Dat het drama van Maeterlinck zich hiertoe niettemin bij uitstek leent komt mede door de zeer eenvoudige en sobere dialoog, waarin conflicten en zielenroerselen eerder verzwegen worden dan geuit. De tekst laat de muziek – dat is buiten de zang vooral: harmonie, klankkleur, ritme – veel ruimte om de wisselende stemmingen hoorbaar te maken.

Het Wagneriaanse muzikaal proza, dat Debussy op basis van de eenvoudige dialoog van Maeterlinck een heel eigen en veel minder gezwollen karakter gaf, maakte het mogelijk een literair-dramatische tekst zonder veel wijzigingen te vertonen. Daarmee is *Pelléas et Mélisande* een vroeg voorbeeld van wat bekend is geworden als *Literaturoper*, opera op basis van een grotendeels ongewijzigde literair-dramatische tekst. Dat gezongen tekst hoe dan ook meer tijd in beslag neemt dan gesproken tekst blijft een complicerende factor, en de aanpassing van een literair drama door simpelweg passages en minder relevante scènes te schrappen heeft niet altijd een goed resultaat opgeleverd.

Landré-Maeterlinck: *Soeur Béatrice* (1911)

Het Beatrijs-drama van Maeterlinck is echter niet geschreven als literair drama, maar als operatekst, of zoals Maeterlinck zegt, 'opéra-comique'. Dat is niet direct te zien aan de tekst zelf, en is veel commentatoren ontgaan. Maeterlinck maakt hiervan alleen melding in het voorwoord bij de uitgave van zijn verzamelde toneelstukken.⁴ De term 'opéra-comique' betekent overigens niet 'komische opera'. Hij duidt op het theater van die naam in Parijs, en het repertoire dat daar werd opgevoerd. Oorspronkelijk waren dit opera's met gesproken dialoog, zoals Bizets *Carmen*. Ook Debussy's *Pelléas et Mélisande* beleefde zijn première in de Opéra Comique.

Soeur Béatrice was geschreven voor een bevriende musicus met naar het schijnt nogal beperkte talenten, Gabriel Fabre. Een andere componist, Albert Wolff, was de eerste die met toestemming van Maeterlinck de tekst vertoonde (de première vond pas plaats in 1948 in Nice).⁵ Willem Landré ging waarschijnlijk

maar weinig later dan Wolff aan het werk, vermoedelijk zonder te weten dat het drama als libretto was geconcipieerd, en aan Fabre of Wolff was toegezegd. Hij verkreeg van Maeterlinck geen toestemming voor zijn compositie, en heeft daarom het werk gestaakt in de tweede akte.⁶ Alleen de openingsmonoloog van Béatrice is volledig als orkestpartituur uitgewerkt.

Andere componisten hebben waarschijnlijk niet om toestemming gevraagd. De vroegste opera-versies zijn vermoedelijk die van Aleksej Avgustovitsj Davidov (Pavlovsk 1912), Glauco Velásquez (onvoltooid, 1914) en Dimitri Mitropoulos (Athene 1919). Daarnaast is er verscheidene malen toneelmuziek voor dit werk geschreven.⁷ Wanneer we zoeken naar een verklaring voor de populariteit van dit werk, moeten we rekening houden niet alleen met het verhaal en de kwaliteit van de tekst, maar ook met de enorme reputatie die Maeterlinck in deze jaren genoot. In 1911 ontving hij de Nobelprijs voor literatuur; een teken van zijn sociaal aanzien is dat hij in 1932 in de adelstand is verheven. Een andere factor was natuurlijk het succes van Debussy's *Pelléas et Mélisande*.

Maeterlinck heeft zijn *Soeur Béatrice* ietwat laatdunkend gekenschetst als een 'petit jeu de scène', geschreven op verzoek van een componist en bedoeld om deze een bruikbaar thema te leveren voor wat hij noemt 'développements lyriques'.⁸ Men moet hier, zegt hij, geen diepere morele of filosofische gedachten in zoeken. Ik denk echter niet dat we blindelings op het oordeel van de auteur af moeten gaan. In zijn behandeling van de stof maakt de auteur onvermijdelijk keuzes die een reflectie zijn van een moreel-filosofisch standpunt.

Maeterlinck heeft als bronnen, behalve de Middelnederlandse *Beatrijs*, de vertellingen gekend van Charles Nodier uit 1837 (*Légende de Soeur Béatrix*) en Villiers de l'Isle Adam uit 1888 (*Soeur Natalia*).⁹ Hij gaf het stuk de ondertitel *Miracle en trois actes*. Hoewel hij misschien de intentie had historiserend te verwijzen naar het middeleeuwse mirakelspel, vinden we hier in de tekst weinig van terug. Overigens biedt de Middelnederlandse tekst daarvoor ook weinig aanleiding: de kern van het wonder dat Maria verricht is juist dat het níet wordt opgemerkt. Maeterlinck koos echter voor een zeer theatrale opvatting van het mirakel. De geringste manifestatie daarvan is dat het niet zozeer de Heilige Maagd is die ingrijpt in het leven van Beatrijs, als haar levend geworden standbeeld (een element dat Maeterlinck in ieder geval bij Villiers en Nodier heeft kunnen vinden).

De plot is sterk vereenvoudigd en de handeling speelt zich geheel af in het klooster. In de tweede akte volgt de schrijver niet Beatrijs op haar dwaalwegen, maar laat zien hoe het de Heilige Maagd vergaat wanneer zij de rol van kosteres op zich neemt. Het ligt voor de hand dat de rol van Beatrijs en haar dubbelgang-

ster door dezelfde zangeres-actrice gespeeld worden, hoewel de auteur dat niet voorschrijft:

Maurice Maeterlinck: *Soeur Béatrice*, Miracle en trois actes (1901)

Plaats van handeling: gang in het klooster

- I. Beatrijs geeft zich over aan haar minnaar Bellidor en verlaat met hem het klooster.
- II. Onze Lieve Vrouw (het tot leven gekomen standbeeld) neemt de plaats in van Beatrijs. Ze doet wonderen, wordt eerst van heiligschennis beschuldigd, dan als heilige vereerd.
- III. Beatrijs komt terug in het klooster. Haar bekentenis wordt niet geloofd. Ze sterft (?) met een reputatie van heiligheid.

In het tweede tafereel ontdekken de nonnen dat de vermeende Beatrijs onder haar habijt de kleding draagt van het verdwenen standbeeld. Ze zien dit als heiligschennis en reageren met hysterische verontwaardiging.

LES NONNES:

Notre Dame!... La Vierge!... Elle a dépouillé la statue! Soeur Béatrice! Elle ne nous répond pas! Les Démons! les Démons! Les murs vont se venger! Folie! Folie! Folie! Horreur! Horreur! Horreur! N'attendons pas la foudre! Sacrilège! Sacrilège! (Maeterlinck, 1903, p. 198)

Aan dergelijke passages, waar de nonnen door elkaar roepen zonder duidelijke rolverdeling, is te zien dat Maeterlinck zijn tekst gedacht heeft voor muzikale vertoning. Met een koor en kleine solopartijen is een dergelijke scène veel beter te realiseren dan in gesproken vorm.

De priester zegt dat dit werk van de duivel is en geeft de nonnen opdracht Onze Lieve Vrouw uit alle macht te geselen. Dan barst het spektakel los: een engelenkoor zingt *Ave maris stella*; er zijn vlammen en lichtverschijnselen; heiligenbeelden komen tot leven; en de nonnen worden achtervolgd door een stortvloed van bloemen. Dit alles is slechts zeer ten dele zichtbaar door de open deur naar de kerk opzij; de bedoeling is dat het mirakel bovenal muzikaal gestalte krijgt. Er is een abrupte omslag in het gedrag van de nonnen: plotseling is Beatrijs een heilige.

Wanneer het doek opgaat voor de derde akte, staat het Maria-beeld weer op zijn sokkel. Beatrijs keert terug na 25 jaar afwezigheid. Ze bekent haar zonden aan de zusters, die echter denken dat ze ijlt. Aan het slot ligt ze op sterven zonder begrepen te zijn, zonder eigenlijk gebiecht te hebben, en derhalve zonder in de christelijke zin vergeving te vinden. In plaats daarvan wordt ze heilig verklaard

op basis van de daden van haar dubbelgangster. Niet alleen wordt Beatrijs' bekentenis niet geloofd; ze weet niet waarom ze niet geloofd wordt. Ze heeft geen weet van het mirakel. Het in de christelijke mythologie essentiële element van kennis van genade en vergeving ontbreekt. Dit ondergraaft de moraal van het oorspronkelijke verhaal. In plaats daarvan is er een wrange ironie, die misschien meer een dramatische ironie is dan een filosofische. De auteur geeft de toeschouwers de clou die hij aan de handelende personen in het drama onthoudt.

Teirlinck sprak in zijn kritiek op *Pelléas* van marionetten, en inderdaad lijken de personages in *Soeur Béatrice* ook wezens die met weinig eigen innerlijke consistentie gemanipuleerd worden door hun driften en door de grillen van een goddelijke theaterdirecteur. Onze Lieve Vrouw is een levend standbeeld, en ook Beatrijs komt niet tot dieper inzicht dan een vaag besef van haar eigen onbegrip.

Maeterlinck scherpt de ironie van het derde bedrijf aan door de misstappen van Beatrijs te overdrijven. Ze is na drie maanden door haar minnaar verlaten; ze heeft haar lichaam door alle mannen, zoals ze zegt, laten onteren; ze heeft drie kinderen gekregen, die alle gestorven zijn, het laatste door haar eigen hand.

Of deze ironie de neerslag is van een diepere filosofische idee is betwistbaar. De moraal is eigenlijk verschrompeld tot een gemeenplaats – ‘comprendre tout c'est tout pardonner’, volgens een gangbaar maar dubieus gezegde. Het onbegrip dat Béatrice articuleert in haar slotmonoloog is typisch voor de personages van Maeterlinck.

BÉATRICE:

[...] Je crois que je n'ai plus la force de comprendre... [...] Je me suis dit souvent, quand j'étais malheureuse, que si Dieu savait tout il ne punirait pas... [...] J'ai vécu dans un monde où je ne savais pas ce que voulaient la haine et la méchanceté; et je meurs dans un autre où je ne comprends pas où veulent en venir la bonté et l'amour... (Maeterlinck, 1901, p. 224)

Er is in Maeterlincks levensvisie, en zo ook in *Soeur Béatrice*, weinig te vinden van een christelijke moraal. Het is dan ook niet verwonderlijk dat zijn oeuvre in 1914 op de Vaticaanse Index werd geplaatst. Het is echter niet waarschijnlijk dat Willem Landré op grond van een soortgelijke lezing tot *Soeur Béatrice* werd aangehouden. Hoewel niet katholiek, had hij roomse sympathieën en deelde de rooms-katholieke Maria-verering.¹⁰

Muzikaal lag zijn sympathie bij Franse componisten als César Franck en de vroege Debussy, en hij heeft voor deze Franse oriëntatie in een tijd dat de Nederlandse muziek vooral onder Duitse invloed stond veel krediet gekregen. Over



Afbeelding 1. Willem Landré, ca. 1915. Foto: J. van der Rijk (coll. NMI, Den Haag).

Landré is weinig geschreven, en zijn werken worden vrijwel nooit meer uitgevoerd. Bepalend voor het beeld van deze componist is vooral de beoordeling door Eduard Reeser in zijn geschiedenis van ‘een eeuw Nederlandse muziek’. Reeser schrijft daar dat ‘*Soeur Beatrice* een Nederlandse *Pelléas et Mélisande* had kunnen worden’,¹¹ en citeert een deel van de openingsmonoloog van *Béatrice*. Ik denk echter dat hier toch veel meer het harmonisch idioom van Wagners *Tristan und Isolde* bepalend is geweest dan het voorbeeld van Debussy’s *Pelléas*. Ook staat de declamatie bij Landré ver af van de spreektoon in *Pelléas*.¹²

Landré heeft zijn opera niet als ‘miracle’ betiteld, maar als ‘mystère’. Dat is misschien een teken dat Landré het werk serieuzer opvatte dan Maeterlinck. Hoewel *Soeur Béatrice* door de schrijver ook als ‘opéra comique’ is aangeduid, is het moeilijk een duidelijk onderscheid te maken met de *Literaturoper*, waarin een toneeltekst letterlijk wordt vertoond. Als zodanig is het werk ook opgevat door Landré. Kenmerkend voor veel werken in het genre van de opéra comique is dat de auteurs voor de personages op het toneel plausibele situaties zoeken waarin ze zingen – dus eigenlijk geen aria, maar een lied, dat ook in een gesproken drama gezongen zou worden. Zo’n lied behoort dus eigenlijk tot de *Bühnenmusik*. Veelzeggend voor Landré’s benadering is dat hij er de voorkeur aan geeft ook het ene gezongen ‘nummer’ dat in dit drama voorkomt, een lied van de Hei-

lige Maagd in het begin van de tweede akte, niet als zodanig te componeren, dus niet als een eenvoudig lied met periodische metrische structuur.

LA VIERGE, *chantant*.
A toute âme qui pleure
A tout péché qui passe
J'ouvre au sein des étoiles
Mes mains pleines de grâces.
Il n'est péché qui vive
Quand l'amour a prié;
Il n'est âme qui meure
Quand l'amour a pleuré ...
Et si l'amour s'égaré
Aux sentiers d'ici-bas
Ses larmes me retrouvent
Et ne s'égareront pas ...
(Maeterlinck, 1901, pp. 190-191)

Het is niet aan te nemen dat dit lied de moraal van de auteur articuleert. Het is hier het personage dat spreekt, de Heilige Maagd, en ze presenteert de conventionele en sentimentele vergevingsmoraal die men van een levend Maria-beeld zou verwachten. Maar een dergelijke afstandelijke behandeling van het personage was de componist vreemd.

Landré-Rutten: *Beatrijs* (1925)

De Beatrijs-opera die Landré wél heeft voltooid is gebaseerd op een tekst die in veel opzichten het tegendeel is van *Soeur Béatrice*. De Limburgse auteur Felix Rutten noemt zijn toneelstuk 'mysterieospel'. Een criticus merkte in 1926 op dat 'dit als een mysterie-bedoelde spel feitelijk groeit tot een zuiver-psychologisch drama.'¹³ De term 'psychologisch' is misschien niet geheel treffend, maar het werk staat inderdaad ver af van het middeleeuwse mysterieospel. Opvallend is ook dat Rutten veel van het in de Middelnederlandse tekst aanwezige drama onbenut laat. Zijn Beatrijs is eigenlijk minder levensecht en minder concreet in de wereld geplaatst dan de originele. Dat is misschien verdedigbaar in die zin dat binnen een meer realistische context het mirakel een veel groter probleem zou veroorzaken. Ook een orthodox katholiek kan dit mirakel niet historisch opvatten; als legende behoort het gegeven eerder tot de nostalgische religieuze folklore:

Felix Rutten: *Beatrijs*, Mysterieospel in vier tafereelen (1918)

I. Sacristie in het klooster

Beatrijs ontmoet de ridder Valentijn en verlaat het klooster.

II. Zaal in Valentijns kasteel

Valentijn blijkt haar ontrouw; hij zendt haar weg.

III. Herberg

Beatrijs wordt door stemmen gemaand naar het klooster terug te keren.

IV. Sacristie in het klooster

Beatrijs bekent haar zonden en neemt haar taak weer op zich.

Rutten volgt verder tamelijk nauwgezet de Middelnederlandse vertelling, en kiest daarbij voor een vierdeling, met de episode in het huis van de weduwe, bij hem een waardin, als apart tafereel. In het tweede tafereel bedient Rutten zich van twee door hem verzonnen karakters, bedienden van ridder Valentijn. Zij hebben enkel de functie Beatrijs bekend te maken met het feit dat Valentijn haar ontrouw is. Deze quasi-echtelijke perikelen leveren een tamelijk banaal en overbodig tafereel op.

De zeven jaren die Beatrijs vervolgens doorbrengt als prostituee waren voor de auteur duidelijk een bron van gêne. De anonymus gaat hier in 26 regels (441-466) tamelijk kies te werk, maar Rutten handelt de zaak wel erg summier af:

BEATRIJS:

Ik leefde in ontucht, eerst met mijn verleider.

PRIESTER: Zij raast!

BEATRIJS: Dan, zeven jaar, voor ieder veil.

(Rutten, 1920, p. 74)

Rutten geeft geen visualisatie van het dubbelgangermotief: de Heilige Maagd komt in de rolverdeling niet voor. In plaats daarvan maakt het Maria-beeld aan het slot een zegenend gebaar.

De tekst is historiserend doordat ze geschreven is in verzen. Het taalgebruik is nogal gekunsteld, en de toon sentimenteel, zoals te zien aan de openingsmonoloog:

BEATRIJS (die een korf met bloemen vult):

Wat staart gij met uw strakke bloemgezichten

Mij peinzend aan, als zaagt gij in de ziel, –

Margrieten met uw wijdgeplooiden kraag,

En gij, fluweelige violenoogen:

Peilt gij dan de gedachten van een mensch

En weet wat onrust woelt in zijn gemoed?
(Rutten, 1920, p. 7)

Waar Maeterlinck begint met een heftige smeekbede tot de Heilige Maagd, praat Rutten Beatrijs tegen bloemen. Het verlangen van deze Beatrijs is minder erotisch, eerder een soort *Weltschmerz*, en bovenal nostalgie naar gezinsleven.

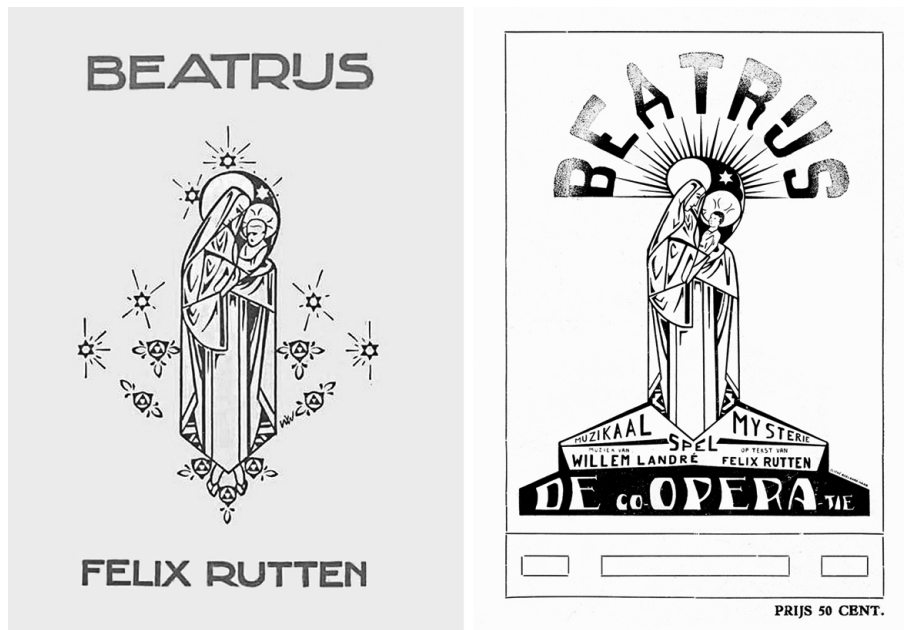
Het is misschien verwonderlijk dat Landré dit verzendrama heeft gekozen om te dienen als operalibretto. De tekst is woordenrijk en omslachtig van uitdrukking, en laat daardoor muziek weinig ruimte. Ook het theatrale element is bij Rutten zwak ontwikkeld. De verinnerlijking die karakteristiek is voor Rutten wordt eigenlijk door Landré nog versterkt. Sommige theatrale elementen die wél in de tekst aanwezig zijn en makkelijk presentie zouden kunnen krijgen in de partituur worden door Landré genegeerd. Het klokgelui werd hierboven genoemd als een 'sonoor attribuut' van Beatrijs. Opmerkelijk is dat waar Rutten schrijft dat Beatrijs de klok luidt, en dit ook een uitgesproken dramatische functie heeft, Landré hieraan in de partituur geen uitwerking geeft.

BEATRIJS (die de klok luidt; het zeel hangt in de sakristie):
Is 't Valentijn? De klok verkondt mijn vreugd
En roept mijns harten jubel over 't land,
Hém roepend ... Zal hij 't hooren ... en verstaan?
(Rutten, 1920, p. 17)

In de partituur bevat deze passage een (vermoedelijk niet-autografische) potloodaantekening 'klokken'. Hoe dit klokgelui is gerealiseerd is onduidelijk. Ook een koor wordt door de componist niet gevraagd. Alleen klinkt aan het slot een *Magnificat*, gezongen door drie solostemmen.

Het drama is dus nog meer dan men op basis van de tekst zou verwachten verinnerlijkt en geabstraheerd tot een patroon van overwegend elegische stemmingen en kleuren. De muzikaal gearticuleerde handeling speelt zich op één niveau af – dat van innerlijke beleving; de klinkende buitenwereld blijft buiten de muziek.

Landré's *Beatrijs* is in 1925-1927 een aantal malen opgevoerd, en met vrij groot succes.¹⁴ Wat in recensies de meeste lof heeft geogst is Landré's harmonie en orkestratie; critici vonden het werk vaak te lyrisch. In de woorden van één recensent: het ontbrak de opera aan 'toneelplastiek en contrastwerkingen'.¹⁵



Afbeeldingen 2 en 3. Omslag van de uitgave Amsterdam, 1920, en van het tekstboekje van de opera, 1925.

Lilien-Teirlinck: *Beatrijs* (1928)

In zijn toneelstuk *Ik dien* behandelt Herman Teirlinck de Beatrijs-stof op diametraal tegengestelde wijze. Voor een deel was dit misschien een reactie op het werk van Rutten, dat Teirlinck gekend heeft. Maar hij was ook uit andere bronnen vertrouwd met de legende, waaronder Maeterlincks *Soeur Béatrice*.¹⁶

De ondertitel van *Ik dien* luidt: *Een spel in drie bedrijven, ter verheerlijking van Zuster Beatrijs*.¹⁷ Met deze ‘verheerlijking’ plaatst Teirlinck zijn werk in de traditie van de Middelnederlandse auteur, die echter zijn gedicht schreef ter ere van Maria, niet ter ere van Beatrijs. Door deze verheerlijking van een figuur die eigenlijk alleen een zondares is die een bijzondere vergeving heeft gevonden, valt het werk van Teirlinck direct al buiten de orthodoxie.

Als toneelschrijver is Teirlinck veel verplicht aan allerlei tendensen van het theater van zijn tijd, daarbij inbegrepen elementen die in de Duitse dramatheorie ‘episch’ worden genoemd. Waar we bij Rutten en Landré een handeling zien die continu is en zich op één niveau afspeelt, gedomineerd door de psyche van de hoofdpersoon, vinden we in *Ik dien* een bonte verscheidenheid aan dramaturgische technieken:¹⁸ (1) de personages zijn meer allegorische of archetypische figuren dan psychologische karakters; (2) de auteur maakt met gretigheid gebruik van verschillende handelingsniveaus, van de mogelijkheden van toneel-op-het-toneel, overschrijden grens toneel-zaal (het spreken *ad spectatores*, *Publikumsbeschimpfung*, en opkomst van personages uit de zaal); (3) hij schrijft *Bühnen-*

musik voor (ook in het gesproken drama speelt muziek een belangrijke rol, om het contrast tussen de religieuze en profane sfeer te concretiseren); (4) ook illusionistisch spektakel heeft een plaats, vergelijkbaar met dat van een *Zauberposse*; (5) de productie als geheel draagt, ondanks schijnbaar chaotische momenten, een karakter van gestileerde monumentaliteit. Sommige van deze elementen zijn ook karakteristiek voor de opera: de archetypen (hier vooral: de duivel, een typische theaterduivel); de gestileerde gestic en monumentale opstelling; de massascènes met soli; en de *Musik auf der Bühne*.

Herman Teirlinck (1879-1967): Ik dien. Een spel in drie bedrijven, ter verheerlijking van Zuster Beatrijs (1922)

I. Kloosterkapel

Beatrijs ontmoet Gratiaan en ontvlucht het klooster.

II. Kermistent op een kruispunt

De duivel biedt het kermisvolk een vermakelijk schouwspel.

In de tent:

1. (Plantsoen:) Liefdesscène Beatrijs-Gratiaan.
2. (Kamertje:) Beatrijs, met haar kinderen, is door Gratiaan verlaten.
- 3.* (Straat:) Beatrijs ontmoet Gratiaans nieuwe geliefde.
4. (Ziekenhuiszaal:) Beatrijs ontwaakt na een zelfmoordpoging.
- 5.* (Hotel:) Beatrijs onderwerpt zich aan de souteneur Isengrim.
6. (Kroeg:) Beatrijs wijst haar moeder af en biedt zich aan voorbijgangers aan.

III. Kloosterkapel

Beatrijs ontmoet haar dubbelgangster en herneemt haar taak.

* In het libretto geschrapt.



Afbeelding 4. Ignace Lilien, 1939 (coll. NMI, Den Haag).

De jonge Pools-Nederlandse componist Ignace Lilien leerde *Ik dien* kennen in 1924.¹⁹ Hij bewerkte, in overleg met de schrijver, de tekst tot operalibretto door enkele scènes en passages te schrappen, op de typische wijze van de *Literaturoper*. Het resultaat kan beschouwd worden als een in veel opzichten geslaagd libretto; geslaagd vooral doordat het originele toneelstuk al zoveel verwantschap heeft met de opera. De opvoeringsgeschiedenis van dit werk was succesvol, en opmerkelijk voor de nog jonge en weinig bekende componist. Het werk werd uitgegeven door Universal Edition in Wenen.²⁰ Premières van twee onderling onafhankelijke producties vonden vrijwel gelijktijdig plaats in Antwerpen en Brussel, en nadien is het werk opgevoerd in Hannover, Brno (Brünn), Praag, Liberec (Reichenberg), en Bratislava.²¹

Problematisch is wellicht de literaire taal, die wel erg bloemrijk is om gezongen en in die vorm begrepen te worden. Zelfs in de regieaanwijzingen verkiest Teirlinck een dichtelijke benadering; ze zijn eerder geformuleerd als het verslag van een visionaire waarneming dan als aanwijzing aan de regisseur. Kenmerkend zijn uitdrukkingen als ‘wij zien...’, ‘wij hooren’: de toneelschrijver treedt op als verteller, en hij behandelt de toeschouwer als participant.²²

In de eerste sectie van dit artikel werd een aantal elementen genoemd die de Beatrijs-legende dramatisch aantrekkelijk maken, en speciaal voor de opera. De meeste daarvan vinden we in Liliens *Beatrijs* terug. Bijvoorbeeld de symmetrische driedeligheid klooster-wereld-klooster, met het contrast van religieuze muziek en wereldlijke muziek en een letterlijke terugkeer naar de openingsmuziek in het derde tafereel. De kloosterwereld is compleet met nonnenkoor en klokgelui; wereldlijke muziek is er onder meer in de vorm van de koren van kinderen en gekken, van verliefden en van ouderlingen.

Voor Lilien schijnt het tweede tafereel, de scène op de kermis, een bijzondere aantrekkingskracht te hebben gehad. Dat is begrijpelijk, als we denken aan Liliens interesse in amusementsmuziek, in schrille contrasten, en in muzikale en theatrale karikatuur. Een schets voor het werk draagt de titel *De duivel op de kermis*; uit een brief van Teirlinck aan Lilien blijkt dat de schrijver deze niet geschikt vond.²³ Lilien was een gedreven en impulsief componist, met een grotere interesse in kleurrijke emotionele expressie dan in structurele finesse. Stijlmiddelen ontleende hij aan het impressionisme van Debussy, het Duits-Oostenrijks romantisch expressionisme van componisten als Zemlinsky of de vroege Schönberg, en aan eigentijdse amusementsmuziek. Vaak heeft hij daarmee pakkende, opwindende resultaten bereikt, zoals in de liedcycli *Quatre chansons des mendiants* (1923) en *Mietskaserne* (1932; beide op eigen tekst). Een tekortkoming die men in zijn opera-eersteling zou kunnen vinden is een gebrek aan innerlijke

coherentie; de structuur is te zeer gebouwd op simpele herhalingen en elementaire contrasten. In het manuscript van het piano-uittreksel²⁴ kan men aanduidingen vinden die het werk overzichtelijker maken, en tevens de indruk geven dat Lilien heeft gedacht aan de structuur van een nummeropera, zoals *Recitativo e Tempo di valse*, *Tempo di Fandango*, of *Recitativo e Preghiera*. Een sterke formele functie hebben deze markeringen echter niet.

De lijst van personages van de opera is wat korter dan die van *Ik dien*; een aantal kleine rollen is geschrapt. De meeste hoofdfiguren zijn geheel of gedeeltelijk zinnebeeldig, en boden de componist bijzondere mogelijkheden. Blik (bij Teirlinck 'een mime') en Tong, beiden 'zinnen van Beatrijs', zijn allegorieën voor het gezicht en het spraakvermogen, en tegelijk ook voor de zinnelijkheid. Deze karakters stellen Teirlinck in staat een deel van het innerlijk leven van Beatrijs vorm te geven als dialoog. Daar komt ook een element van gespletenheid bij. Blik en Tong richten Beatrijs' aandacht op de buitenwereld en haar verlokkingen, maar ze treden ook los van Beatrijs op. Hun functie wordt daardoor erg dubbelzinnig. Bij de cruciale wending in Beatrijs' levensloop, voor de terugkeer naar het klooster, stuurt ze beiden weg: 'Ik leg mijn zinnen af' (Teirlinck, 1924, p. 46). In de opera is Blik een danseres, en Tong een hoge coloratuursopraan.

De Jongeling uit de legende heet hier Gratiaan. Ook hij is meer zinnebeeldige figuur dan reëel karakter; zijn verschijning veroorzaakt zelfs een decorverandering:

(De kapel scheurt open. Een geweldige zon breekt binnen. Wij zien een gulden landschap en een overdaad van rozen. Gratiaan staat heerlijk in het licht.) (Teirlinck, 1924, p. 12)

De Duivel (Duivel-Op-De-Kermis) heeft in het tweede bedrijf de functie van theaterdirecteur. Hij zweept de mensen op, en de atmosfeer is als die van een moderne discotheek. Beatrijs ontdekt in het gedrang der lijven een vreemd welbehagen.

GRATIAAN: Mijn liefje, zijt ge bang?

BEATRIJS: O neen, ik tril maar. Ik baad, dunkt mij, in eene wijde gulzigheid. De wereld stuift en jeukt in mijne keel. Ik kan niet goed slikken...

GRATIAAN (*hij kust haar*): Hier is 't geluk.

BEATRIJS: Het geluk davert op al die lijven. Wij zijn met velen saam. Ik vrees, ik ben 't nog niet gewoon. Maar 't is een zoet gevoel.

(Teirlinck, 1924, p. 26-27)

De Duivel presenteert het vervolg van Beatrijs' wereldse leven als theater op het theater, een 'heerlijk ongeluk' in vijf taferelen: ze wordt met twee kinderen door Gratiaan verlaten; ze ontmoet Gratiaans nieuwe geliefde; ze ontwaakt in een ziekenhuiszaal, na een poging zichzelf en haar kinderen te vergassen (de kinderen hebben het niet overleefd); ze onderwerpt zich aan de souteneur Isengrim; ze wijst haar moeder af en biedt zich veil aan voorbijgangers.

Het derde tafereel begint als het eerste, met Onze Lieve Vrouw in de rol van Beatrijs. Anders dan bij Maeterlinck en Rutten, wordt Beatrijs hier met haar dubbelgangster geconfronteerd (dit gegeven kan men echter vinden in Nodiers *Légende de Soeur Béatrix*). Bij haar dubbelgangster vindt Beatrijs zoiets als vergeving zonder formele biecht. De zusters zingen een *Ave Beatrijs*, waarmee de overdracht van heiligheid compleet wordt:

DE ZUSTERS [...]:
 [...]

Ave! Heilige Beatrijs,
 Gij staat binnen de zuilen
 Der goddelijke poort.
 Uwe vingers zingen.
 Een ster blinkt op uw hoofd.
 Brug van leed!
 O regenboog van tranen!
 O blijde voorspraak!
 (Teirlinck, 1924, p. 53)

Lilien heeft deze tekst vervangen door de litanie van Allerheiligen. Wellicht heeft hij daarmee enige roomse gevoeligheid willen ontzien.

Teirlinck heeft zijn drama onmiskenbare aanwijzingen meegegeven omtrent het centrale thema. De titel *Ik dien* duidt daar expliciet op, en met deze woorden interpreteert Beatrijs de verschillende stadia van haar leven als dienstbaarheid: niet alleen haar kloosterdienst, ook haar leven als minnares, moeder en hoer moeten hierin rechtvaardiging vinden. Zo op het moment dat zij zich in liefde geeft aan Gratiaan:

GRATIAAN (*innig*): Mijn heldere bruid!
 BEATRIJS (*trotsch*): Mijn kloeke man! Het leven gaat bevelen. Mijn lichaam wordt een heil'ge tucht. Ik dien.
 (Teirlinck, 1924, p. 19)

Maar ook wanneer ze het dieptepunt nabij is, als zij zich onderwerpt aan de bruoit Isengrim, een macho van de grofste soort. Door het schrappen van deze scène met Isengrim heeft Lilien iets van de scherpte en wrangheid van het oorspronkelijke drama weggenomen:

([...] Wij zien den ingang van een loensch hotel. Een roode lantaren verlicht den drempel. [...] Beatrijs, in opzichtige kleedij, verschijnt aan den arm van Isengrim.)

BEATRIJS: Zoo dikwijls heb ik sindsdien aan u gedacht. Herinnert gij u mij?

ISENGRIM: Neen. De vrouwen vallen even gauw uit mijn geheugen als uit mijn bed.

[...]

BEATRIJS: Ik wil uw dienstmaagd zijn. Ik ben uw goed, en gij mijn eenige meester.

ISENGRIM (*lacht vettig*): Gij spreekt gelijk een maagd.

BEATRIJS: Ik spreek gelijk een die voor de eerste maal de ware liefde ontdekt. [...] In kende mijn eigen niet voor ik uw kloeke hand op mijne heup heb voelen wegen. Maar thans heb ik een zekerheid: gij zult tevreden zijn.

Krijg ik geen kus?

(Hij drukt haar brutaal tegen zich aan.)

ISENGRIM: Kom.

BEATRIJS (*weer aan zijn mond*): Ik ben gelukkig.

ISENGRIM (*ruig*): Kom. Mijn kop is aan het koken.

(Teirlinck, 1924, p. 40-41)

Zelfs deze autodestructieve zinnelijkheid, lijkt de auteur te willen zeggen, is sacraal. Het kermisvolk dat getuige is van deze taferelen raakt daarentegen zo verontwaardigd dat men Beatrijs van het toneel wil sleuren. Beatrijs verdedigt zich door zich te presenteren als een soort Elcerlyc, die het mensenleven in alle aspecten ten volle heeft geleefd en in al haar rollen *gediend*.

BEATRIJS: Hier sta ik met mijn lichaam, als met een last die dagelijks zwaarder weegt. Aanschouwt uzelf in mijn wezen. Het is uw eigen vleesch dat gij bespuwt! (*Beweging. Stilte.*) Ik heb mijn menselijk stof gehoorzaam uitgeput. Ik heb mijn mond aan de wijde zon gegeven. Ik heb mijn kinderen in mijn darmen omgedragen. Ik heb in barensnood mijn moederschap betaald. Ik heb gewanhoopt, als een ieder, toen ik mijn kroost verloor. [...] Ik heb al geschonken wat ik had, om iets maar weer te krijgen. Mijn honger was zóó groot! Zóó klein uw handen om mijn fellen levenslust te voeden!... o Kermisvolk, ben ik uw spiegel niet? [...] (*Zij staat*

geheel in tranen. Zij komt naar ons af) Hulp! Hulp! De eenzaamheid, gelijk een afgrond, zuigt mij naar beneden! (*Zij roept ons aan.*) Huichelaars! reikt niemand mij de hand? Ik smeek u om één hand uit uwe koude kleeren. Mijn smet is mensch te zijn. Ik heb mijn schamele rol gespeeld. Ik heb gediend! Ik heb gediend!
(Teirlinck, 1924, p. 44-45)

Waar Maeterlinck het begrip heiligheid uitsluitend ironisch aan de kaak lijkt te stellen, wil Teirlinck het een nieuwe inhoud geven. Bij Maeterlinck blijft de verwisseling der dubbelgangers een navrant-komisch misverstand; bij Teirlinck is ze culminatie en mysterie.

Natuurlijk is dit moeilijk te rijmen met het religieuze kader waaraan concepten als ‘heiligheid’ en ‘dienstbaarheid’ hun betekenis ontleenen. Ook als visie op de vrouw en een vrouwenleven is Teirlincks Beatrijs-gestalte problematisch – want waarom zou de masochistische onderwerping aan een Isengrim en de moord op haar kinderen een diepere vervulling van haar menszijn inhouden? Men kan een tamelijk banale verklaring zoeken in het madonna-hoer-complex; bij Wagner verklaart dit een gestalte als Kundry in *Parsifal*. Beatrijs kan gezien worden als een soort tegenbeeld van Kundry, die door in een kloostergemeenschap te ‘dienen’ boet voor haar verleidingskunsten. Ook in de zinnelijkheid, zegt Beatrijs, heb ik gediend.

Dit problematische, navrante aspect van *Ik dien* verdwijnt in de opera enigszins naar de achtergrond. Niet alleen door de coupures van enkele scènes, maar vooral ook door de aard van het medium; de dramatische zang verhoogt de emotionele intensiteit, maar daarbij wordt de tekst – voor zover ze al verstaan wordt – doorgaans minder analytisch waargenomen. De hierboven geciteerde ontboezeming van Beatrijs, *ad spectatores*, is misschien meer ontroerend, maar minder confronterend door de verhoogde conventionaliteit van de gezongen uiting. Het gebruik, in andere scènes, van elementen uit de eigentijdse amusementsmuziek kan gezien worden als een poging van de componist iets van de relatie met de realiteit terug te winnen.

Teirlinck vond inspiratie in een welluidend gedicht van zijn vriend Reimond Herreman (‘Beatrijs’, 1922). De dichter stelt hierin de vraag:

Gaan wij niet al den zelfden weg,
van vrome jeugd naar wilder jeugd,
van klaren lach naar woester vreugd,
en dan naar God terug?
(geciteerd naar Van Schoor, s.a., p. 136)

Het antwoord op deze vraag luidt, denk ik, *nee*. Het schematisme van gescheiden levenssferen en leeftijdgebonden vroomheid is deel van een culturele traditie, geen universeel gegeven. De literair-muzikale transformaties die de figuur Beatrijs heeft ondergaan reflecteren verschillende aspecten van deze traditie. Daarbij valt des te meer op hoe direct het werk van de bescheiden en begripvolle Middelnederlandse auteur tot de moderne lezer spreekt.

BIBLIOGRAFIE

- Danuser, H. (1975). *Musikalische Prosa*. Regensburg: Bosse.
- Gedenkboek (1928). *Gedenkboek, samengesteld en uitgegeven ter gelegenheid van het eerste lustrum der coöperatieve vereeniging ter bevordering der muziek-dramatische kunst in Nederland: De Co-Opera-Tie*. [S.l.]: [s.n.].
- Grey, T.S. (1995). *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guiette, R. (1927). *La légende de la Sacristine: Etude de littérature comparée*. Paris: Champion.
- Jumeau-Lafond, J.-D. (2004). Un symboliste oublié: Gabriel Fabre (1858-1921). *Revue de Musicologie* 90 (1), 83-114.
- Lilien, I. (1927). *Beatrijs: Oper in 3 Akten nach dem Drama Ik dien von Herman Teirlinck = [Beatrijs]: opera in 3 bedrijven naar het drama Ik dien van Herman Teirlinck = Beatrix: opéra en 3 tableaux après le drame Ik dien de Herman Teirlinck*. Wien: Universal-Edition.
- Maeterlinck, M. (1901). *Théâtre III*. Bruxelles: Lacomblez etc.
- Maeterlinck, M. (1903). *Théâtre I*. Bruxelles: Lacomblez etc.
- Monteyne, L. (1926). *Kritische bijdragen over tooneel*. Antwerpen: Ruquoy, Delagarde en Van Uffelen. Op 16 januari 2012 geraadpleegd van http://www.corpustoneelkritiek.org/cti/html/1926-00-00_monteyne25.html.
- Nodier, C. (1850). *Contes de la veillée*. Paris: Charpentier.
- Reeser, E. Landré, Guillaume Louis Frédéric (1874-1948). *Biografisch Woordenboek van Nederland*. Op 16 januari 2012 geraadpleegd van <http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn2/landre>.
- Reeser, E. (1934). Willem Landré als componist. *Caecilia en De Muziek* 91 (8), 323-326.
- Reeser, E. (1986). *Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915*. Amsterdam: Querido.
- Rutten, F. (1918). *Beatrijs: Mysteriespel in vier tafereelen*, verlucht met teekeningen van G. Westermann. Amsterdam: De R.K. Boekcentrale.
- Rutten, F. (1920). *Beatrijs: Mysteriespel in vier tafereelen*. Amsterdam: Winkeler.
- Schoor, J. van. (1967). *De toneelloopbaan van Herman Teirlinck*. Brussel: Hoste.
- Schoor, J. van. (1974). *Herman Teirlinck en het toneel*. [S.l.]: [s.n.].
- Schoor, J. van. (1997). *Herman Teirlinck*. [S.l.]: Vlaams Theater Instituut.

- Schoor, J. van. (2002). Ignacy Liliën (Lwow 1897 – Den Haag 1964) en Herman Teirlinck (Brussel 1879 – Beersel 1967): Artistieke dromen en ontgoochelingen. In *Muziekcultuur in de hedendaagse samenleving: Een hulde aan Prof. Dr. Herman Sabbe* [CD]. Gent: Universiteit Gent [etc.].
- Teirlinck, H. (1923). Ik dien: Een spel in drie bedrijven ter verheerlijking van Zuster Beatrijs. *De stem* 3, 705-753
- Teirlinck, H. (1924). *Ik dien: Een spel in drie bedrijven ter verheerlijking van Zuster Beatrijs*. Antwerpen: Janssens / Arnhem: Van Loghum Slaterus & Visser.
- Teirlinck, H. (1938). *Ik dien*, met houtsneden van Frans Masereel. Antwerpen: De Sikkel.
- Teirlinck, H. (1959). *Dramatisch Peripatetikon: Stellingen en ontmoetingen*. Antwerpen: Ontwikkeling.
- Teirlinck, H. (1981). *Brussel 1900*, J. van Schoor (samenst.). Amsterdam: Elsevier / Antwerpen: Manteau. Op 16 januari 2012 geraadpleegd van http://www.dbnl.org/tekst/teir001brus01_01/teir001brus01_01_0022.php.
- Thienen, N. van (1995). *Landré's Beatrijs: Een 'legendarische' Nederlandse opera uit 1925*. Ongepubliceerde doctoraalscriptie Universiteit Utrecht.
- Villiers de l'Isle Adam, A. (1893). *Nouveaux contes cruels et Propos d'au delà*. Paris: Calmann Lévy.

NOTEN

- ¹ Dit artikel vormt de basis van de web-expositie 'Beatrijs als opera. Drie werken in de archieven van het Nederlands Muziek Instituut': <http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/nl/component/content/article/66-beatrijs/798-beatrijs-01>.
- ² Bronnen in het Nederlands Muziek Instituut, Den Haag: (1) Archief Willem Landré. *Soeur Béatrice*: partituur (084/67), piano-uittreksels (084/90), autograaf; *Beatrijs*: partituur (084/98), autograaf; piano-uittreksels (084/97), autograaf en afschrift; orkestmateriaal, persknipselboeken, programma's, tekstboekjes. (2) Archief Ignace Liliën. *Beatrijs*: piano-uittreksel, schetsen (009/53), autograaf; piano-uittreksel, (009/54), uitgave Universal Edition (met aantekeningen); persknipselboeken, programma's, tekstboekjes, correspondentie.
- ³ Aan de historische complexiteit van het begrip 'muzikaal proza' kan hier geen recht worden gedaan. Zie Danuser, 1975, en Grey, 1995.
- ⁴ 'Quant aux deux petites pièces [...], savoir: *Ariane et Barbe-Bleue* ou *la délivrance inutile* et *Sœur Béatrice*, je voudrais qu'il n'y eût aucun malentendu à leur endroit. [...] Ce sont, à proprement parler, de petits jeux de scène, de courts poèmes du genre assez malheureusement appelé « opéra comique » destinés à fournir aux musiciens qui les avaient demandés, un thème convenable à des développements lyriques.' Maeterlinck, 1903, p. xviii.
- ⁵ Guiette, 1927, p. 350; over Fabre, zie Jumeau-Lafond, 2004.
- ⁶ Reeser, 1986, p. 222.

- ⁷ Gegevens zijn te vinden in Oxford Music Online; de lijst kan aanzienlijk worden uitgebreid met latere werken.
- ⁸ Zie n. 4.
- ⁹ Guiette, 1927, p. 347.
- ¹⁰ Willem Landré was een in zijn tijd zeer gerespecteerd muziekcriticus. Voor een korte biografie, zie het lemma door Eduard Reeser in het *Biografisch Woordenboek van Nederland* (bibliografie).
- ¹¹ Reeser, 1986, p. 222.
- ¹² Zie ook Van Thienen, 1995, p. 57. Ik laat de vraag open in hoeverre Landré met *Pelléas* bekend is geweest, een werk dat hij voor 1918 in Nederland in ieder geval niet heeft kunnen horen. Overigens is de invloed van Wagner op de vroege Debussy onmiskenbaar, en *Pelléas* heeft veel te danken aan *Parsifal*.
- ¹³ Monteyne, 1926 (online Corpus Toneelkritiek Interbellum).
- ¹⁴ In 1925/26 door De Co-Opera-Tie o.l.v. Albert van Raalte in Den Haag, Rotterdam en Parijs; in 1927 o.l.v. Evert Cornelis in Utrecht en Rotterdam. De muziek is niet gedrukt; alleen een tussenspel en de slotscène zijn voor concertgebruik uitgegeven (Rotterdam: Lichtenauer, ca. 1934).
- ¹⁵ A.d.W. in *Het Vaderland*, 16 oktober 1925 (Kunst en Letteren).
- ¹⁶ Zie Van Schoor, 1974, 137.
- ¹⁷ In de edities 1923 en 1924, niet die van 1938.
- ¹⁸ Teirlincks plaats in de theatertraditie wordt uitgebreid besproken in Van Schoor, 1974. Zijn eigen theater-brevier is het *Dramatisch Peripatetikon* (1959); zie p. 20 over 'monumentaliteit'. Van Schoor, 2002, gaat in op de samenwerking tussen Teirlinck en Lilien.
- ¹⁹ Voor een korte biografie van Ignace (Ignacy) Lilien, die is geboren in Lemberg (Lviv), in Delft chemie heeft gestudeerd en een omvangrijk oeuvre creëerde naast zijn werk als textielingenieur, zie <http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/nl/collecties/235>.
- ²⁰ De partituur, die niet gedrukt is, bevindt zich volgens mededeling van Universal Edition in de Wienbibliothek, Wenen, samen met o.m. een deels autografisch piano-uittreksel en een exemplaar van *Ik dien* (Antwerpen 1924) dat met potlood tot libretto is bewerkt (een ander bewerkt exemplaar bevindt zich in het Nederlands Muziek Instituut, Den Haag).
- ²¹ 1928 Antwerpen, Kon. Vlaamse Opera (Vlaams); 1928 Brussel, La Monnaie (Frans); 1928 Hannover, Städtische Oper (Duits); 1931 Brünn (Brno), Deutsches Theater (Duits); 1931 Praag, Národní Divadlo (Nationaal Theater) (Tsjechisch); 1931 Reichenberg (Liberec), Stadttheater (Duits); 1935 Bratislava (Slovaaks); 1955/56 Gent en Den Haag, Kon. Opera van Gent (Vlaams).
- ²² Bijvoorbeeld de beschrijving van het openingstafereel: 'Achter een groenigen wasem, in een teer morgenlicht, ontwaren wij stilaan het groote gouden altaar, dat opglanst binnen hooge voolen van diep-violet fluweel. [...] De groenige wasem trilt. Wij zien hem geheel opklaren, alsof daar een tullen gordijn wegschoof, en

alles wordt veel duidelijker.' (Teirlinck, 1924, p.7) Natuurlijk wordt hier een gaasdoek weggeschoven, *alsof* er een wasem oplost.

- ²³ Archief Lilien, Nederlands Muziek Instituut: brief gedateerd 30-11-1924 (?) (on-geïnteriseerd); schets (009/053b).
- ²⁴ Archief Lilien, Nederlands Muziek Instituut (009/53a).

LEERLINGEN IN DE BAN VAN *BEATRIJS*?^{1*}

Een literair-historische schoolklassieker als didactische uitdaging

Erwin Mantingh

Universiteit Utrecht, Nederland

Marike van Zessen

Christelijk Gymnasium Utrecht, Nederland

Beatrijs is a text that at first sight most secondary school pupils tend to find unattractive. Teachers wishing to incorporate this text in the curriculum will therefore need to find a challenging approach to the text. In this article we argue in favour of a didactic method of alienation and recognition. If pupils are to internalise the text properly, it is important for them to engage with the text through creativity or active investigation. Two illustrative examples, based on classroom practice, are discussed: first, a well-tried assignment aimed at creative internalisation, in the course of which the medieval tale is paraphrased by pupils and brought up to date in a short film, and, secondly, an assignment that is currently being developed. Here pupils explore a literary (*leit*)*motiv*, starting from a recent archaeological find (a gold ring inscribed with the name *beatrix*). Finally, with regard to the choice of a *Beatrijs* text, we would suggest making a virtue of necessity. In view of the lack of didactically suitable editions of the text for educational purposes – the recent *Beatrijs*-Bulkboek falls short on a number of counts – we recommend combining different manifestations of the text, ranging from manuscript and diplomatic copy to free translations and adaptations for young people.

Beatrijs in de ban?

Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel: de fraai allitererende en alleszins passende titel van de uitgave-plus-vertaling van Meder en Wilmink zal de doorsnee vierdeklasser niet pakken. Integendeel, een grote groep middelbare scholieren

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 234 e.v.

wordt onbedoeld met een kwartet welgekozen woorden in vier stappen buitenspel gezet: met een vrouwelijke hoofdpersoon is het vooral een tekst voor meisjes; het predikaat middeleeuws is in het algemeen geenszins een aanbeveling voor de ‘jeugd van tegenwoordig’; de aanwezigheid van Maria in de titel duidt op een ontoegankelijke christelijke laag; en een miraculeus verhaal met wonderen is onrealistisch en ongeloofwaardig, nog een kwaliteit waarop vele adolescenten afknappen (de populariteit van Harry Potter en *Twilight* ten spijt). En dan laten we nog buiten beschouwing dat het hier om een boek gaat waarin het op zich korte verhaaltje, in de berijmde hertaling van Wilmink, is ingebed in een omlijsting van allerhande wetenschappelijk verantwoorde toelichtingen. Is het eigenlijk geen kansloze onderneming om deze klassieker, die het in het Haagse handschrift in de veertiende eeuw nog afkon zonder titel en enige verklaring, te willen slijten aan de schooljeugd van tegenwoordig?

Er is alle aanleiding zorg en aandacht te besteden aan een didactisch verantwoorde aanpak van de *Beatrijs*. Het verhaal *wordt* immers heel veel gelezen door scholieren: in december 2011 stond het in de top 5 van meest gelezen boeken op de site lezenvoordelijst.nl.² Sinds jaar en dag maakt het deel uit van het kwartet van Middelnederlandse middelbareschoolevergreens, samen met *Karel ende Elegast*, *Mariken van Nieumeghen* en *Van den vos Reynaerde* (Slings 2000, pp. 104 en 166-169). En er bestaat geen *Tekst in context*-deeltje dat de *Beatrijs* voor leerlingen in een verantwoorde en behapbare vorm aanbiedt: wél de al genoemde uitgave met vertaling en, sinds kort, óók een bewerking daarvan in de vorm van een Bulkboek. Kunnen leerlingen en docenten daarmee uit de voeten? In het laatste deel van dit artikel staan we stil bij de keuze van een bruikbare schooleditie.

Eerst gaan we in op een ander didactisch aspect van *Beatrijs*' prominente plaats in de literatuurgeschiedenis op school. De vraag is niet alleen *in welke vorm* leerlingen het beste met de Middelnederlandse tekst kunnen kennismaken, maar ook: *op welke wijze* kunnen docenten de tekst op een boeiende en leerzame manier onder de aandacht van hun leerlingen brengen? In dit artikel worden twee voorbeelden van literair-historische tekstverwerking besproken: het ene is beproefd, het andere in ontwikkeling. In beide gevallen wordt gebruik gemaakt van het spanningsveld tussen het vertrouwde en onbekende, ook wel de didactiek van vervreemding en herkenning genoemd (Slings 2000, p. 143). De voorbeelden hebben enkele didactische uitgangspunten gemeen. Ten eerste proberen ze de oude tekst voor leerlingen tot leven te wekken door deze te actualiseren (Geljon, 1994, p. 60; Slings, 2000, 143-4; Bolscher e.a., 2004, p. 187). Deze benadering heeft in de praktijk zijn waarde bewezen: ervaring met soortgelijke actualiserende opdrachten over *Van den vos Reynaerde* leert dat zij in een behoefte voorzien. Sketches van de komieken Hans Teeuwen en Wim Helsen vormen een

zeer geschikt vertrekpunt voor lessen over middeleeuwse dierenvertellingen.³ Ten tweede wordt de *Beatrijs* hierna in lijn met onderzoek naar, en ervaringen met onderwijs voor hoogbegaafden, met een open, onderzoekende geest bevraagd: sommige opdrachten zijn opzettelijk zodanig geformuleerd dat ze leerlingen ruimte laten keuzes te maken bij de uitvoering ervan en er geen standaardantwoorden zijn (vgl. Bonset e.a., 2003; Van de Kraats, 2006; Wientjes, 2008).

Van Beatrijs tot Beau. Of: hoe Beatrijs in Utrecht herleefde in gym 4

Wat doen leerlingen uit de vierde klas gymnasium als zij een creatieve afsluiting moeten maken bij hun presentatie over de middeleeuwse tekst *Beatrijs*? Op het Utrechtse Christelijk Gymnasium krijgen de vierdeklassers al een aantal jaren de opdracht voor hun klasgenoten een les te verzorgen over een middeleeuwse tekst. Het didactische uitgangspunt is dat leerlingen meer en gemotiveerder leren als ze zelf actief met literair-historische werken bezig zijn: niet alleen luisteren naar wat de docent als expert te vertellen heeft (in een inleiding vooraf schetst de docent wel een beeldend kader van de tijd), maar zelf in een oude tekst duiken en zich die tekst eigen maken. Daarnaast komen er in de opdracht andere vaardigheden aan bod: de leerlingen oefenen met samenwerken en presenteren.

De scholieren kunnen uit verschillende verhalen kiezen: één van de teksten is de *Beatrijs*. De klasgenoten onderwijzen elkaar over de tekst: ze plaatsen de tekst tegen de literaire achtergrond van de middeleeuwen, maken hun medeleerlingen vertrouwd met het verhaal in kwestie en bespreken een fragment van de tekst grondig. Als afsluiting krijgen ze de opdracht een creatieve verwerking van het verhaal te maken. Dit onderdeel van de opdracht heeft in de afgelopen jaren verschillende interessante producten opgeleverd: trailers van films, een traditionele poppenkastopvoering met eigengemaakte poppen en een film.⁴ Een product is geslaagd als er duidelijk te zien is dat de leerlingen uit de voeten kunnen met de tekst en er hun eigen draai aan geven door de tekst bijvoorbeeld te actualiseren. Over het algemeen slagen ze er goed in om werk op niveau af te leveren. De creatieve verfilming van de *Beatrijs* van enkele jaren geleden die we hier kort bespreken, stak wel met kop en schouders boven de andere uit.

De leerlingen hebben een tweeluik gemaakt van het verhaal en beide delen in Utrecht gesitueerd.⁵ Stilstaande beelden (foto's) tonen het middeleeuwse verhaal, ondersteund door gregoriaanse muziek en een voice-over. Wanneer het klassieke verhaal aldus in scènes is naverteld, volgt er een stijlbreuk: de muziek wordt moderner. Er klinken snelle, opzweepende ritmes en het verhaal herhaalt zich, nu in de tegenwoordige tijd:



Afbeelding 1 en 2: Beatrijs en Beau (foto's uit het filmpje).

Beau is een afstammeling uit het geslacht van Beatrijs. Zij is een eenentwintigste-eeuwse chica die in de ban raakt van haar 'beloved' scooterboy. Ze laat huis en haard achter om haar liefde te volgen, maar hij blijkt een loverboy te zijn die haar zonder scrupules achter het raam zet om de kost te verdienen als hij 'broke' is. Gelukkig weet Beau te ontsnappen en ze vindt een veilig heenkomen bij haar tante. Die overtuigt haar om weer bij haar ouders terug te keren. Beau gaat hiermee akkoord, maar weigert haar ouders iets van het gebeurde te vertellen. Uiteindelijk (door toedoen van de tante) biecht ze haar ouders op wat haar is overkomen. Deze vergeven haar alles en verklaren haar voor gek dat ze niet eerder de waarheid heeft verteld. Zo komt alles goed en zijn we aangekomen bij het 'rocking end' van het verhaal.

De inhoud van het verhaal is geactualiseerd en er wordt jongerentaal gebruikt. De christelijke elementen zijn verdwenen. Uit de verwerking van de tekst blijkt dat de leerlingen het middeleeuwse verhaal goed begrepen hebben en dat ze in staat zijn hun eigen versie van het verhaal te maken.

Door een dergelijke opdracht te geven, bewerkstelligt de docent dat de leerlingen zich het verhaal meer eigen maken en verder gaan dan het slaafs navertellen van wat in allerlei naslagwerken en op het internet te vinden is. Achteraf is het interessant te bespreken welke keuzes de leerlingen gemaakt hebben om het verhaal te actualiseren en waarom. Wat is er weggelaten en wat hebben ze toegevoegd? Waren er ook andere mogelijkheden geweest om elementen uit het middeleeuwse verhaal te moderniseren? Zo is het opvallend dat alle christelijke elementen in de moderne versie verdwenen zijn. Dit is een aanknopingspunt om te spreken over verschillen tussen de middeleeuwse en de moderne samenleving. Ook zijn er natuurlijk overeenkomsten: een meisje dat in de ban raakt van een knappe jongen is van alle tijden. De presentaties worden beoordeeld met een cij-

fer. Er wordt gekeken naar de kwaliteit van de inhoud van de presentatie, de opbouw en de juistheid van het vertelde en ook de manier van presenteren is belangrijk. Wat hebben de toehoorders ervan opgestoken en was het interessant om naar te luisteren? Al met al wordt er veel van de leerlingen gevraagd. Zij leren middeleeuwse teksten kennen, maar leren ook hoe ze informatie overbrengen op anderen. Dit maakt het tot een veelzijdige opdracht, die leerlingen uitdaagt zich in literatuurgeschiedenis te verdiepen. Op deze manier leeft *Beatrijs* ook nog voor leerlingen in 4 gymnasium.

In de ban van Beatrijs' ring in Utrecht

Een andere manier om leerlingen warm te maken voor een oud verhaal is hen als onderzoekers te confronteren met de tekst en daarbij verbindingen te laten leggen met de eigen leefwereld. Waar de besproken creatieve verwerkingsopdracht al in praktijk is gebracht en ook in allerlei varianten bij diverse literair-historische teksten op scholen wordt gepraktiseerd, gaat het bij de volgende aanpak om werk-in-uitvoering. Onderstaande onderzoeksopdrachten zijn ontworpen in de context van mastercolleges aan de Universiteit Utrecht en werden voor een deel uitgetprobeerd in een Beatrijs Masterclass voor vwo-3-leerlingen.⁶

Waarom draaien deze opdrachten? In 2003 werd in Utrecht een middeleeuwse gouden ring gevonden in een beerput bij een laat-middeleeuws vrouwenklooster.⁷ De ring toont in reliëf een afbeelding van het gelaat van Christus met doornenkroon, rondom zijn voorstellingen van de Heilige Geest (in de gedaante van een duif) en Gods zegenende hand weergegeven. Op de achterzijde staat in gotische letters de naam van de voormalige eigenares gegraveerd: *beatris* was haar naam...



Afbeelding 3 en 4: De ring van *beatris*, in 2003 gevonden aan de Nieuwe Kamp in Utrecht, weegt 10,52 gram en is van 22-karaats goud. Hoogte 2,4 cm, diepte 1,3 cm, diameter 2,0 cm. Datering: 1425-1449. Museum Catharijneconvent, RMCC m00667 (foto's: H. Lagers, Erfgoed Gemeente Utrecht).

Wie niet vertrouwd is met alle achtergronden van het middeleeuwse Maria-mirakel zou een moment in de veronderstelling kunnen verkeren dat in Utrecht een spectaculaire, literair-historische vondst is gedaan en dat dit de ring van ‘onze’ literaire heldin is geweest. De combinatie van een middeleeuws vrouwenklooster en de onalledaagse naam Beatrijs – niet zo heel veel meer is nodig om de verbeelding op hol te laten slaan. En hoewel dit bij nader inzien een dood spoor is, biedt de vondst van deze ring wel een mooie ingang om leerlingen die de tekst hebben gelezen met andere ogen naar het verhaal te laten kijken. Ringen en kostbare sieraden keren namelijk enkele keren terug in de tekst (vgl. daarvoor ook de bijdrage van Anikó Daróczy aan deze bundel) en de vermeldingen ervan bieden allerlei aanknopingspunten voor de interpretatie van de tekst die leerlingen prikkelen hun eigen belevingswereld te toetsen aan de tekst.

Hierna werpen we een aantal vragen op in verband met het ringmotief in de *Beatrijs*: (A) gericht op de (literair-)historische context aan de hand van de gevonden ring, en (B) over de interpretatie van gouden ringen in de tekst. Onder andere afhankelijk van het niveau van de leerlingen kan ervoor gekozen worden de vragen in deze vorm aan groepjes leerlingen voor te leggen en de antwoorden te laten uitwisselen, of – moeilijker en uitdagender – de leerlingen (individueel of in tweetallen) een open, veelomvattende opdracht te geven. Die zou kunnen luiden:

Schrijf een beschouwing waarin je de ring van Beatrijs in de put vergelijkt met de ring(en) van Beatrijs in de tekst. Maak daarbij gebruik van de onderstaande vragen en ga in op de symbolische betekenis(sen) van de ringen. Verwijs naar passages uit de tekst en naar de bronnen die je hebt benut. Je achtergrondartikel is bestemd voor Kennisnet. Gebruik maximaal 1000 woorden.

A. Ring van Beatrijs in de put (context)

De Utrechtse vondst van een middeleeuwse gouden ring van Beatrijs roept tal van vragen op:⁸

1a) ‘Onze’ literaire Beatrijs is niet de draagster van deze ring geweest. Waarom niet? Verzamel uiteenlopende argumenten.

1b) Wat is tegenwoordig de bekendste betekenis van het dragen van een gouden ring? En wat is het aandeel van twee kenmerken in die symboliek: waarom uitgerekend een ring van goud en waarom (het dragen van) een ronde ring? Kende men in de middeleeuwen dezelfde betekenis(sen) toe aan een gouden ring?

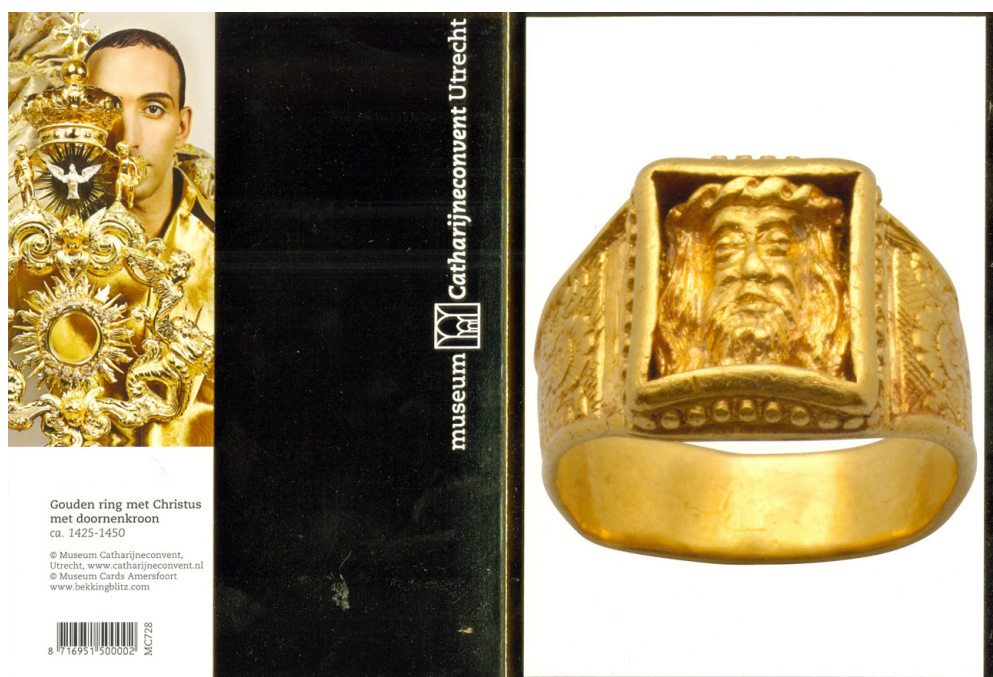
1c) Welke betekenis had het dragen van de in Utrecht gevonden ring vermoedelijk? Wat voor iemand is de vermoedelijke eigenares geweest van de ring uit de beerput?

1d) Hoe zou de ring in de put kunnen zijn beland?

Door deze vragen te beantwoorden, met behulp van digitaal beschikbare informatie (het verslag van de opgraving in Hendriksen, 2010 en Van der Kamp, 2010 en de informatie over de *Beatrijs* op de site www.literatuurgeschiedenis.nl) en de toelichting in de editie, vormen de leerlingen zich een beeld van de literair-historische context van het verhaal (datering, lokalisering, genre) en de symboliek van een ring. De Utrechtse ring ondersteunt bovendien een belangrijk thema uit de tekst: de religieuze of geestelijke liefde en het contrast met de wereldlijke liefde. De confrontatie tussen het voorwerp en de tekst voert de leerlingen mee naar de middeleeuwen en verleidt ze hun eigen referentiekader tijdelijk aan de kant te zetten, of te verruimen. Dat effect kan nog worden versterkt voor leerlingen die uit (de omgeving van) Utrecht komen, die het historische voorwerp en de vindplaats met eigen ogen kunnen aanschouwen: de ring bevindt zich nu in Museum Catharijneconvent in Utrecht, en dat is letterlijk op een steenworp afstand van de plek waar de ring is gevonden en waar in de late middeleeuwen een Birgittinessenklooster heeft gestaan. Maar ook zonder die lokale historische context in de buurt kan het tastbare, kleine sieraad de voorkennis en verbeelding prikkelen.

B. Ring(en) van Beatrijs in de tekst (interpretatie)

Hoewel het is uitgesloten dat de literaire Beatrijs de eigenares van de Utrechtse ring is geweest, vormen ringen in het verhaal een interessant (leid)motief dat verband houdt met de thematiek. In de tekst zijn drie passages waarin ringen – of meer in het algemeen: sieraden – voorkomen. Op de achtergrond blijft de vraag spelen: zou Beatrijs als non een ring als deze gedragen kunnen hebben (ware zij een historische persoon geweest)? Droeg Beatrijs in de tekst eigenlijk wel een ring? En, zo ja, wat voor een en wanneer? Die vragen zijn te beantwoorden als we de drie tekstpassages bekijken waarin sprake is van ringen (tweemaal expliciet, eenmaal impliciet).



Afbeelding 5: De tentoonstelling *GOUD* in het Museum Catharijneconvent (2010) toonde de ring van Beatrijs te midden van een schat aan gouden objecten. Er werd een luxe kaart met goudopdruk verkocht van de ring. Daarop is ook de samensteller van de tentoonstelling, *AZIZ*, in goudkleurige uitdossing afgebeeld.

Blingbling ring?

Nadat de jongeling zijn geliefde heeft opgezocht in het klooster gaat hij naar de stad om allerlei mooie kleren en kostbare spullen voor haar aan te schaffen – leerlingen zouden zeggen ‘om te shoppen’. Gouden ringen, ‘vingherline van goude’ (meervoud!), vormen slechts een bestanddeel van de rijke oogst aan inkoop:

Sijns lieves hi niet en vergat:

Sanders daghes ghinc hi in die stat. [...]

Messe, gordele ende almoniere

* *almoniere* = geldbuidels

Cochti haer goet ende diere;

Huven, vingherline van goude

Ende chierheit menechfoude.

* *chierheit* = sieraad

Om al die chierheit dede hi proeven

* *dede hi proeven* = zocht hij

Die eneger bruut soude behoeven.

Met hem nam hi V^c pont [...]

Al dat scoenhede voerdi mede

Wel ghetorst op sijn paert, [...] (Wilmink & Meder, 1995, vv. 165-185)

- 2a) Probeer te achterhalen welke reële waarde de gevonden ring heeft (toen en nu).
- 2b) En wat zou de waarde zijn van ‘al die chierheit’, alle kostbaarheden?
- 2c) Welke symbolische betekenis heeft de ring hier samen met de andere kostbaarheden?
- 2d) Is deze betekenis van alle tijden? Betrek eventueel in je antwoord afbeelding 5.

Hoewel dan de afspraak al is gemaakt om samen de wereld in te trekken, is het duidelijk dat deze schat aan luxeartikelen, met daarbovenop nog een flinke som geld, de overredingskracht van de jongeman om het klooster vaarwel te zeggen aanzienlijk zal hebben versterkt. De tekst laat in het midden of de belofte van al die wereldse weelde deel uitmaakte van de gemaakte vluchtafspraak. De jongeling heeft, hoe dan ook, kosten noch moeite gespaard om Beatrijs te behagen. Er is in het verlengde hiervan een subtielere interpretatie van de passage mogelijk. Zij toont dat de geliefden in één opzicht wezenlijk verschillen: terwijl de jongen vooral op het materiële gericht is, vindt het meisje dit van minder belang, zoals nog verderop in het verhaal aan het licht zal komen.

Valse ring

Als Beatrijs bij de jongeman voor op het paard gezeten bij de dageraad het klooster achter zich laat, bidt ze God om haar te beschermen, nu ze haar plicht verzaakt. Het einde van het gebed luidt:

Ic ducht mi die vaert sal rouwen:

Die werelt hout soe cleine trouwe,

Al hebbic mi ghekeert daer an.

Si slacht den losen coman

* zij is als een slinkse koopman

Die vingherline van formine

* *formine* = vals goud/edelmetaal (?)

Vercoept voer guldine. (Wilmink & Meder, 1995, vv. 301-306)

- 3a) Leg in eigen woorden de passage uit (met name de vergelijking die daarin wordt gemaakt).
- 3b) Welke symbolische betekenis heeft de (valse) ring in deze passage?
- 3c) Wat zou voor een oplettende lezer of luisteraar de rol van deze versregels zijn op dit punt binnen het verhaal?

Beatrijs wordt een moment overvallen door hevige twijfel als zij de beslotenheid van het klooster achter zich laat. In haar gebed spreekt ze haar vrees uit voor de ontrouw en het bedrog in de wijde wereld – die is even onbetrouwbaar als een verkoper van vervalste gouden ringen. Dit is een vooruitwijzing voor de goede verstaander.

Weg ring!

Na zeven jaren samen te hebben geleefd en twee kinderen te hebben gekregen, is de voorspoed voorbij:

Daer na den seven jaren,
Alse die penninghe verteert waren,
Moesten si teren vanden pande
Die si brachten uten lande.
Cleder, scoenheit ende paerde
Vercochten si te halver warde
Ende brochtent al over saen. * En maakten alles spoedig op
(Wilmink & Meder, 1995, vv. 409-415)

- 4a) Wat gebeurt er met de ‘vingherline van goude’?
- 4b) Welke symbolische betekenis hebben de ringen en andere kostbaarheden hier in verband met de thematiek van het verhaal? Lees ook de verzen die aan het citaat voorafgaan en die erop volgen.
- 4c) Probeer nu meer in het algemeen te omschrijven op welke manier de ring-passages bijdragen aan de strekking van het hele verhaal.

De wereldlijke liefde blijkt vergankelijk. In tegenspoed raakt Beatrijs alle verleidelijke bekoorlijkheden uit de wereld weer kwijt, uiteindelijk ook haar geliefde... In welke richting zou (bij 4c) de overkoepelende conclusie moeten gaan die leerlingen kunnen trekken op basis van deze drie passages? De gouden ringen die Beatrijs krijgt als geschenk bij haar vlucht uit het klooster heeft ze hooguit zeven jaren gedragen: zij raakt ze weer kwijt bij tegenspoed. En de valse gouden ring die de onbetrouwbare koopman verhandelt, is een teken voor de trouweloosheid van de wereld. Deze ringen dragen als leidmotief bij aan het hoofdthema. De ring staat in de *Beatrijs* steeds in een negatieve context en verwijst naar de gevaren van het leven en de liefde ‘in de wereld’: de verleiding van weelde (genotzucht), valsheid en bedrog, ontrouw en vergankelijkheid. Stand-

vastige geestelijke liefde voor God en Maria, die opoffering en beheersing vergt, wordt beloond, terwijl trouw in de wereld de uitzondering is die de regel bevestigt: ‘Die werelt hout soe cleine trouwe’ (v. 302).

Terugkomend bij de vergelijkende opdracht voor de beschouwing: hoe verhoudt zich deze vaststelling tot de symboliek van de gouden ring die in Utrecht is gevonden? Die ring beklinkt juist de trouw in de liefde voor God en Maria. Als *Beatrijs* in het klooster een ring gedragen zou hebben om haar geestelijke liefde te bezegelen, voor haar vertrek of na haar wederkeer, dan zou het een dergelijke ring geweest kunnen zijn. Opmerkelijk genoeg heeft deze gouden ring, anders dan zijn literaire tegenhangers, een positieve, religieuze lading. De ene ring is de andere niet.

***Beatrijs* in de klas: de keuze van de tekst**

Wie de *Beatrijs* in de klas wil (voor)lezen of door leerlingen individueel wil laten lezen, moet kiezen in welke vorm hij het verhaal aanbiedt.⁹ In principe heeft de leraar de keuze uit de oorspronkelijke taal (al dan niet in een geannoteerde editie), hertalingen in verzen of proza, geluidsopnamen en bewerkingen voor de jeugd (al dan niet berijmd):

Onversneden Middelnederlands (de eerste twee zijn digitaal beschikbaar)

- ◆ Handschrift in de KB, Den Haag
- ◆ Diplomatisch afschrift (in de DBNL)
- ◆ Tekstuitgave met woordverklaringen en toelichtingen (editie-Lulofs)
- ◆ Voorlezing van Middelnederlandse tekst door Jo Van Eetvelde

Middelnederlandse tekst plus hertaling op rijm

- ◆ Editie-Meder met berijmde hertaling Wilmink
- ◆ Bulkboek
- ◆ Voordracht van hertaling Wilmink door Tine Ruyschaert

Hertaling in proza

- ◆ Tekst plus hertaling in proza (Adema)
- ◆ Hertaling in proza (Biesheuvel)

Bewerking

- ◆ Bewerkingen voor jeugd (Kruijssen, Franck, Passenier)
- ◆ Dichterlijke, vrije bewerking (Boutens)

De tekst in de oorspronkelijke taal lezen, werpt een drempel op. Het mooie – helaas ‘uitgestorven’ – Middelnederlandse woord voor ring, ‘vingerling’, leidt in

een klas met pubers ongetwijfeld tot seksuele associaties en gegniffel. Dat is op zichzelf niet onoverkomelijk, wezenlijker is het probleem dat de integrale lectuur in het Middelnederlands het verhaal voor veruit de meeste leerlingen ontoegankelijk maakt. Ook voor de meeste van hun docenten is het trouwens te veel gevraagd om de oorspronkelijke tekst goed voor te lezen en tussen de regels door van toelichting te voorzien. Dat vergt veel oefening en vertrouwdheid met het Middelnederlands, iets wat maar weinigen hebben opgedaan in hun opleiding. Een geluidsopname van een voorlezing van de hele Middelnederlandse tekst biedt geen soelaas, ook niet als er wordt meegelezen, want de meeste leerlingen zullen de draad snel kwijtraken.¹⁰

Wie dicht bij het origineel wil blijven, met behoud van de kenmerkende vorm en literaire kwaliteit, kan gebruik maken van de onvolprezen hertaling door Willem Wilmink en beschikt dan ook over de gehele Middelnederlandse tekst met woordverklaringen. Maar voor het middelbaar onderwijs is dit wel een zwaar verteerbare en betrekkelijk prijzige uitgave. Aangezien er in de vorm van een Bulkboek nu een goedkope bewerking van dit boek van Wilmink en Meder op de markt is, die zich specifiek richt op scholieren, lijkt de keuze snel gemaakt. Uitgever en bewerker Theo Knippenberg is echter hier en daar nogal *rücksichtslos* te werk gegaan zodat de vraag gesteld kan worden of dit Bulkboek wel een aanwinst is in het middelbaar onderwijs: hebben we van doen met *Beatrijs light* of *zero*? Om een antwoord te kunnen geven op die vraag, passeren hier de voorname ingrepen de revue. Terzijde: het valt buiten het bestek van dit artikel maar het zou interessant zijn breder onderzoek te doen naar de werkwijze van Knippenberg als uitgever, tekstbezorger en tekstbewerker van literair(historisch)e tekstuitgaven voor middelbare scholieren. De *Beatrijs* is immers slechts één uit een reeks van wel twintig (her)uitgaven in zeer korte tijd. Alleen al de grote verspreiding van de Bulkboeken rechtvaardigt zo'n studie.¹¹

Wie de inleidingen in beide *Beatrijs*-uitgaven vergelijkt, ziet dat Knippenberg heeft bekort, passages heeft verschoven – ten dele naar een uitleiding – en de toelichting heeft toegesneden op een jonger publiek. Soms door eenvoudiger bewoordingen te gebruiken en nu en dan door extra toelichting te geven. In tussenkopjes bedient hij zich vaak van een populaire toon: 'Geen seks in het bos', 'Bermprostitutie', 'Sprooksprekers, de middeleeuwse rappers'. Een tekenend voorbeeld van deze tekstbewerking biedt de volgende passage uit de inleiding:

[Beatrijs] blijkt fraai van lijf en leden, en bij haar volle verstand. [...] Eigenlijk lijken Beatrijs' verlangens eerder natuurlijk en mooi dan zondig. Zij verlangt naar

Maar Beatrijs [...] is een mooie meid met een gezond lijf en een goed verstand. [...] Voor moderne lezers lijkt Beatrijs' verlangen eerder natuurlijk en mooi dan

iets waar zoveel jonkvrouwen naar verlangen, en niemand zal ontkennen dat dekracht van Venus en de hoofse minne groot is. [...] Bij haar intrede heeft zij een gelofte van kuisheid afgelegd. (Wilmink & Meder, 1995, p. 15)

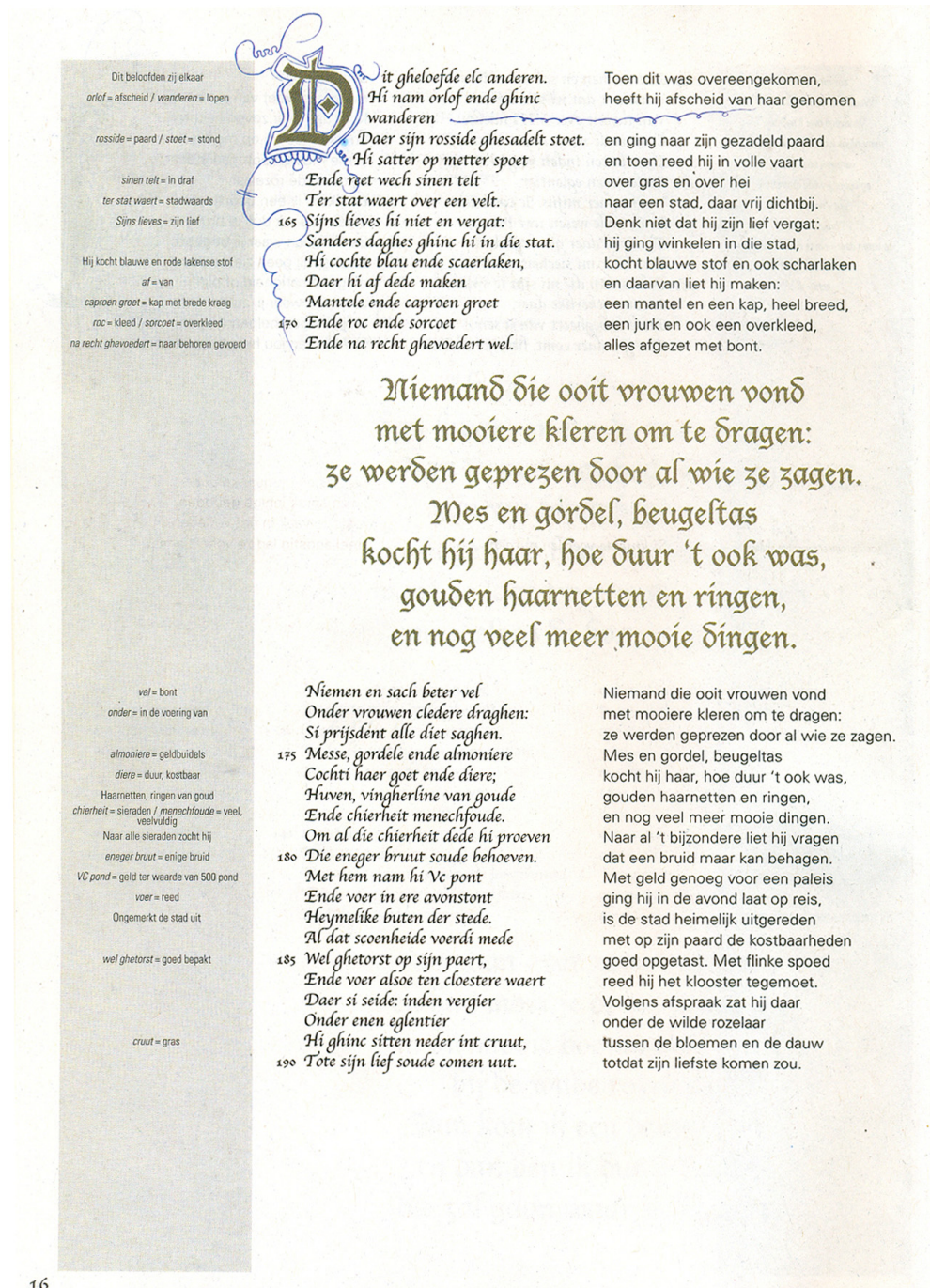
zondig. Zij verlangt naar iets waar zoveel meiden nu (en jonkvrouwen toen) naar verlangen. [...] Bij haar intrede heeft zij een gelofte van kuisheid afgelegd. Dat wil zeggen dat ze alle vormen van seks heeft afgezworen. Maar haar verlangen, naar deze jongeman, naar seks, ging niet over. (Bulkboek [2011], p. 6)

Om begrijpelijke redenen is verder veel wetenschappelijke en ‘technische’ literair-historische informatie weggelaten. Daarbij zijn enerzijds onderdelen verdwenen die van oudsher wel behandeld worden, zoals de manier waarop de Middelnederlandse dichter met zijn Latijnse bronnen is omgesprongen en de kleur- en getallensymboliek. Dat is geen gering inhoudelijk offer. Symboliek is immers een dankbaar aspect om het van religie doordrenkte middeleeuwse wereldbeeld te illustreren: Gods hand is in het mirakelverhaal tot in de details aanwezig.¹² Met alle bekorting is het des te opmerkelijker dat anderzijds de uitgebreide navertelling van de inhoud in de inleiding is gehandhaafd. Aldus wordt de afloop van het verhaal vooraf weggegeven indien de inleiding eerst wordt gelezen maar ook los daarvan is het onduidelijk welk didactisch doel is gediend met een uitvoerige samenvatting van het verhaal.

Terwijl de Middelnederlandse tekst, de woordverklaring en de berijmde heretaling in drie kolommen letterlijk zijn overgenomen, blijven alle cultuurhistorische commentaartjes in de marge achterwege. Door deze ingreep gaat opnieuw toelichting verloren die onmisbaar is voor een goed begrip. Zo ontbreken bij de eerste tweehonderd versregels (op pp. 46-57) de uitleg over enkele religieuze achtergronden en de symbolische betekenis van de egelantier als zinnebeeld van de liefde, de verklaring waarom een haarnet (‘huve’) een sieraad wordt genoemd, en een commentaartje over de dagindeling van het kloosterleven volgens de getijden.

De typografische opmaak is speels en luchtig door het gebruik van middeleeuws aandoende initialen met gekleurd ‘penwerk’, dat uitwaaiert in de marges, en tekstuitvergrotingen die de bladspiegel doorbreken in een gotisch aandoend lettertype. Goedgekozen illustraties in het voor- en nawerk zijn in kleur, maar moeten het helaas stellen zonder enige toelichting en bronvermelding.

Is dit Bulkboek een volwaardige schooleditie van de *Beatrijs?* Helaas kan het antwoord niet onverdeeld positief zijn omdat een aantal ingrepen in didactisch opzicht niet weloverwogen is. De bekorting, bewerking, speelse typografie en kleurenillustraties zijn weliswaar een tegemoetkoming aan scholieren, maar essentiële toelichting over symboliek, het geestelijke (klooster-)leven en de wijze



Afbeelding 6: Illustratieve bladzijde van de tekstuitgave in het Bulkboek met de eerste ringpassage.

van bewerken is daarbij verloren gegaan. Al met al dringt zich de indruk op van al te voortvarend en onverantwoord knip-en-plakwerk dat op punten de kern van de toelichting op het verhaal aantast.

In de ban van Beatrijs

De *Beatrijs* is nog niet verloren voor de jeugd van tegenwoordig. Er zijn creatieve manieren, reeds beproefd of in ontwikkeling, waarmee we leerlingen kunnen boeien met deze parel van vertelkunst ‘van alle tijden’. Die didactische aanpak vereist dat leerlingen actief tekstverwerken, door ze vragen te laten stellen en met een onderzoekende houding de tekst te laten benaderen. Bied hen keuzemogelijkheden, probeer ze op verschillende niveaus aan te spreken en beproef diverse invalshoeken. Actualiseer waar mogelijk, door te lezen en kijken met ogen van nu én toen. Het is geoorloofd, zelfs aan te bevelen, veel verschillende versies van het verhaal naast elkaar te benutten en met elkaar te confronteren: van een aantal regels uit het handschrift tot een bladzijde uit de jeugdbewerking, van het luisteren naar een stukje meeslepende voordracht tot het vervaardigen van een eigen moderne variant in woord en beeld. En daarbij kan het *Beatrijs*-Bulkboek, ondanks zijn beperkingen, een dienende rol vervullen. Juist omdat deze uitgave een en ander te raden, en dus uit te zoeken, overlaat, kan zij ertoe bijdragen dat leerlingen ook in de eenentwintigste eeuw nog in de ban kunnen raken van een leeftijdgenote die eeuwen geleden haar plicht verzaakte, om niet te zeggen: spijbelde.

BIBLIOGRAFIE

- Beyer, M. de, e.a. (2010). *Goud: Aziz* [bijschriftenboekje bij de expositie *GOUD*]. Utrecht: Museum Catharijneconvent (nr. 48).
- Bonset, H., e.a. (2003). *Nederlands verrijkt. Een handreiking en verrijkingstaken Nederlands voor hoogbegaafde leerlingen in de basisvorming*. Enschede: SLO.
- Bolscher, I., e.a. (2004). *Literatuur en fictie. Een didactische handreiking voor het voortgezet onderwijs*. Leidschendam: Biblion Uitgeverij.
- Bulkboek De Beatrijs* [2011]. Samengesteld door T. Knippenberg. Den Haag: Knippenberg's Uitgeverij. Literaire Klassieken 3.
- Geljon, C. (1994). *Literatuur en leerling. Een praktische didactiek voor het literatuuronderwijs*. Bussum: Coutinho.
- Goud* (2010). *Acht geheimen van goud*. Utrecht: Museum Catharijneconvent.
- Hendriksen, M. (2010). Metalen voorwerpen en munten. In G.R. van Veen e.a., *De broederschap 'Maria in de Wijngaard' en 'onser liever vrouwe in die Sonne'. Archeologisch onderzoek naar twee kloostergemeenschappen aan de Nieuwe Kamp in Utrecht* (pp. 79-92). Utrecht: HALOS. Basisrapportage archeologie 12.
- Kamp, J. van der (2010). Broeders en zusters aan de Nieuwe Kamp. Archeologisch onderzoek naar een laatmiddeleeuws kloosterterrein. In *Oud-Utrecht. Tijdschrift voor geschiedenis van stad en provincie Utrecht* 83 (oktober), 160-166.

- Kraats, R. van de (2006). Nederlands voor 'jonge onderzoekers'. In A. Mottart & S. Vanhooren (red.), *Twintigste Conferentie Het Schoolvak Nederlands. Gent, 17 & 18 november 2006* (pp. 243-247). Gent: Academia Press.
- Mantingh, E. (1999), [Recensie van] *Die Historie van Concinc Karel ende van Elegast gevolgd door Beatrijs. Karel ende Elegast*. [...] Verteld door Jo Van Eetvelde. [...] 2 CD's: Poketino 1996 [en] *Beatrijs. Marialegende uit de 13de eeuw*. Stem Tine Ruyschaert, hertaling Willem Wilmink [...]. René Gailly CD, 1997. In *Nederlandse letterkunde*, 4, 422-425.
- Mantingh, E. (2009). Bijten of loslaten? Vossen in tweestrijd in fabelachtige vertellingen van Hans Teeuwen en Wim Helsen. In *Tiecelijn 22. Jaarboek 2 van het Reynaertgenootschap*, 169-186.
- Meestringa, Th. e.a. (2012). *Handreiking schoolexamen Nederlands havo/vwo. Herziening naar aanleiding van het referentiekader taal*. Enschede: SLO.
- Slings, H. (2000). *Toekomst voor de Middeleeuwen: Middelnederlandse literatuur in het voortgezet onderwijs*. Amsterdam: Prometheus. NLCM 21.
- Wientjes, H. (2008). Moeilijk moet. De hoogbegaafde leerling en het voortgezet onderwijs. Digitaal beschikbaar via www.slim-digitaal.nl [geplaatst op 1 november 2008].
- Wilmink, W., & T. Meder (1995). *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel*. Vertaald door Willem Wilmink. Met een inleiding en een teksteditie door Theo Meder. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker. Nederlandse Klassieken 4.
- Witte, T. (2008), *Het oog van de meester. Een onderzoek naar de literaire ontwikkeling van havo- en vwo-leerlingen in de tweede fase van het voortgezet onderwijs*. Delft: Eburon. Stichting Lezen Reeks 12.

NOTEN

- ¹ Met dank aan Frank Brandsma, Hans Lägers (foto's ring), Remco Sleiderink, Thea Summerfield (voor de vertaling van het abstract) en Theo Witte. En dank aan de gymnasium-4-leerlingen van het Christelijk Gymnasium Utrecht die toestemming gaven voor het gebruik van hun creatieve product.
- ² Op het moment van schrijven (januari 2012) staat *Beatrijs* niet meer in de top 5, *Karel ende Elegast* nog wel. Dat is zonder twijfel de absolute Middelnederlandse topper op de middelbare school (zie ook www.lezenvoordelijst.nl).
- ³ Op basis van Mantingh 2009 ontwikkeld en toegepast lesmateriaal werd gepresenteerd op workshops ('Beestachtige lessen en fabelachtige vertellingen van *Willem die Madocke made* tot Wim Helsen/Hans Teeuwen') voor (aanstaande) docenten in Antwerpen (Nascholing CNO, 26-10-2011) en Utrecht (Landelijke LIO-dag voor neerlandici, UU, 26-3-2012). Het digitale lesmateriaal is onder deelnemers verspreid, maar nog niet algemeen beschikbaar.
- ⁴ Zie bijvoorbeeld een filmpje van *Julia* van Rijnvis Feith door leerlingen van het Christelijk Gymnasium Utrecht dat op YouTube is te vinden (<http://www.youtube.com/watch?v=hTRTXsFHhLY>). Op internet circuleren meer van dergelijke 'clips'. Op de site [lezenvoordelijst.nl](http://www.lezenvoordelijst.nl) is bijvoorbeeld inmiddels ook een humoristische clip geplaatst van *Karel ende Elegast*, gemaakt door Vlaamse scholieren

(<http://www.lezenvoordelijst.nl/blog/2012/clip-karel-ende-elegast/>, geplaatst op 2 juli 2012).

- 5 Het filmpje is helaas niet zichtbaar op YouTube vanwege de privacy van deze leerlingen, maar is wel vertoond tijdens het congres *Beatrijs de wereld in* (30 september 2011).
- 6 Deze Masterclass voor (hoog-)begaafde vwo-3'ers vond plaats van januari tot en met maart 2012 op het Corderius College in Amersfoort. De masterstudenten Hannah Jansen, Olga Mackaay, Marjan Sikkema, Guus Wesselman stonden onder leiding van Frank Brandsma en Erwin Mantingh (beiden verbonden aan de faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit Utrecht). Waar en hoe de daarvoor ontwikkelde digitale lessenreeks beschikbaar zal worden gesteld, staat nog niet vast: er wordt gewerkt aan een digitaal loket voor dit en dergelijk lesmateriaal. Het is de bedoeling een aantal van de bovenstaande opdrachten ook te bewerken voor de site [lezenvoordelijst.nl](http://www.lezenvoordelijst.nl). Daar figureert de *Beatrijs* te midden van 200 boeken uit de Nederlandse literatuur, onderscheiden naar zes niveaus. Deze website is het praktische uitvloeisel van het onderzoek dat de Groningse vakdidacticus Theo Witte heeft gedaan naar de literaire ontwikkeling van leerlingen in de bovenbouw van havo en vwo (Witte, 2008). De site fungeert niet alleen als gids om de boekenkeuze van bovenbouwleerlingen beter aan te laten sluiten op hun literaire leesniveau en die van daaruit verder te ontwikkelen, [lezenvoordelijst.nl](http://www.lezenvoordelijst.nl) zal ook verwerkingsopdrachten op verschillende niveaus aanbieden bij de boeken; dit deel van de site is nog in ontwikkeling. De *Beatrijs* wordt gerekend tot leesniveau 3, dat overeenstemt met niveau F3 in het Referentiekader Taal, het peil dat leerlingen aan het einde van havo-5 geacht worden te hebben bereikt. Lezers op dit niveau zijn in staat reflecterend te lezen (Witte, 2008, Meestringa e.a., 2012, pp. 25-28 en pp. 88-89).
- 7 Deze put werd blootgelegd bij opgravingen aan de Nieuwe Kamp in de oude binnenstad. Zie in het opgravingsrapport Hendriksen, 2010, met name pp. 83-84, en het artikel Van der Kamp, 2010, met name pp. 162-163 en 165. De ring is momenteel in bruikleen bij het Museum Catharijneconvent (RMCC m 00667) en wordt geëxposeerd in de vitrine met edelsmeedkunst van de Utrechtzaal.
- 8 De vraagstelling is hier nog niet in een passende didactische vorm gegoten waarin ze aan leerlingen kan worden voorgelegd: bijbehorende (zoek)aanwijzingen en literatuurverwijzingen ontbreken nog. Ook wordt hier al inhoudelijke duiding bij de tekstpassages 'weggegeven' die achterwege zou moeten blijven om de opdrachten uitdagend te laten zijn. De vragen dienen vooral om een indruk te geven van de beoogde benadering. Juist de mate van sturing en de formulering hangen af van het niveau van de leerlingen.
- 9 Zie ook Slings, 2000, pp. 110-114, die in 'Viermaal Beatrijs' ingaat op de verschillen tussen oude edities van schoolteksten. Hij heeft daarbij de *Beatrijs* als casus genomen. Te laat om hier nog te worden besproken verschijnt een tweetalige uitgave van de *Beatrijs* als *Klassieke Lijster*, aangekondigd voor het schooljaar 2012-2013 (Groningen: Noordhoff Uitgevers).

- ¹⁰ Er is eerder gewezen op de beperkte waarde voor het middelbaar onderwijs van de *Beatrijs*-opnames van de voorlezing van Jo Van Eetvelde (Middel nederlandse tekst) en de voordracht door Tine Ruyschaert (Wilminks hertaling) in Mantingh 1999. Wel zou het aantrekkelijk zijn om fragmenten daarvan te benutten in de lessen; zie hierna.
- ¹¹ Zijn onconventionele, snelle en commercieel gewiekste wijze van publiceren, waarbij hij behendig gebruikmaakt van internet en goedkope druktechnieken, roept herinneringen op aan de niet te stuiten werkwijze van een verre voorganger als Thomas van der Noot. Het ligt in de bedoeling het vermelde bredere onderzoek naar Knippenbergs werkwijze en het gebruik van literair-historische Bulkboeken in het middelbaar onderwijs in de nabije toekomst uit te voeren. Dit zal deel uitmaken van een meer omvattend onderzoek naar de didactisering van historische letterkunde.
- ¹² 'Over het boek en de schrijver' (Bulkboek, p. 8-9) is de rigoureuze bekorting van Wilmink & Meder, 1995, pp. 26-40. Weggelaten is het hoofdstuk 'Wie meer wil weten...' met een overzicht van uitgaven, wetenschappelijke publicaties en strijdpunten en de bijbehorende literatuurlijst (Wilmink & Meder, 1995, pp. 99-112).

‘IK SCHREEF HAAR UIT OP WEINIG BLAËN’

P.C. Boutens’ *Beatrijs* in verschillende gedaantes

Marco Goud

Nederland

This paper deals with the adaptation of the story of *Beatrijs* by the Dutch poet P.C. Boutens (1870-1943). Without any doubt his very popular and accessible version has contributed to make this story well known in the twentieth century. More than fifty reprints were published of his *Beatrijs*, which is an extraordinarily high number for a work of poetry. Moreover, Boutens’s *Beatrijs* proved to be a source of inspiration for many artists. The poem was recited on many occasions, it was put to music and illustrated by artists. Boutens’s adaptation inspired publishers and typographers to make bibliophile editions. The paper focuses on three different editions of Boutens’s *Beatrijs* (published by C.A.J. van Dishoeck, Joh. Enschedé & Sons and the Society Joan Blaeu), and investigates to what extent these editions tie in with the original medieval *Beatrijs*.

Inleiding

In mijn bijdrage zal ik ingaan op de bewerking van de *Beatrijs* die de Nederlandse dichter P.C. Boutens (1870-1943) maakte. Zijn zeer populaire en toegankelijke bewerking heeft ongetwijfeld aan de bekendheid van dit verhaal in de twintigste eeuw bijgedragen. Van zijn *Beatrijs* verschenen ruim vijftig herdrukken, een uitzonderlijk hoog aantal voor poëzie. Boutens’ *Beatrijs* was voor velen een inspiratiebron. Het gedicht werd voorgedragen door tal van voordrachtskunstenaars, er werd muziek bij gecomponeerd en kunstenaars maakten illustraties. Uitgevers en typografen lieten zich door Boutens’ bewerking inspireren voor bibliothele uitgaven. In mijn bijdrage zal ik aandacht besteden aan drie verschillende uitgaven van Boutens’ *Beatrijs* (van C.A.J. van Dishoeck, Joh. Enschedé & Zonen en de Vereeniging Joan Blaeu) en me daarbij afvragen in hoeverre daarin is aangesloten bij de oorspronkelijke middeleeuwse *Beatrijs*.

Totstandkoming en ontvangst

Boutens gold bij het verschijnen van de *Beatrijs* in 1908 als een van de belangrijkste dichters in Nederland. Hij had naam gemaakt met zijn eerdere dichtbundels *Verzen*, *Praeludiën* en *Stemmen*. Ook de bundel *Vergeten liedjes*, die in 1909 volgde op *Beatrijs*, werd positief ontvangen. Er zouden nog vele dichtbundels en vertalingen volgen. Boutens' poëzie staat bekend als complex en moeilijk. Maar zijn populaire *Beatrijs* is juist zeer toegankelijk en werd door velen gewaardeerd. Wat bracht hem ertoe, dit te schrijven?

De eerste vermelding van *Beatrijs* in Boutens' correspondentie – waarvan helaas veel verloren is gegaan – is zijn brief van 1 februari 1907 aan Lodewijk van Deyssel, die op dat moment redacteur van het tijdschrift *De XXe Eeuw* was:

Thans zoude ik in-staat zyn U het meerbeschreven gedicht 'Beatrys' voor de volgende aflevering der XXe Eeuw toe te zenden. Het zal evenwel 7 a 8 pagina's druk beslaan. Indertyd besprak ik met U de wenschelykheid, dat Uw uitgever my hetzelfde honorarium uitkeeren zou als die van 'de Gids' doet, daar ik het verschil in bezoldiging moeilyk dragen kan. Ik zie dus over deze geldelyke aangelegenheid Uw antwoord gaarne tegemoet. 'De Gids' betaalt my f5 per pagina. Zoodat ik op dit gedicht onder gewone condities f20 zou verliezen. Dit is voor myn beurs een te groot bedrag.^{1*}

Boutens was zeer gespist op zijn honorarium; behalve van zijn inkomen als privédocent klassieke talen moest hij ervan leven. Rond 1909 zou door zijn vrienden en mecenasen een ondersteuningsfonds voor hem worden opgericht.² Van Deyssel stuurde de brief op 7 februari door naar de uitgever van *De XXe Eeuw* (Scheltema & Holkema) en schreef erbij: 'Ik verzoek U mij dezen brief met vermelding uwer meening te retourneren. Ik doe U opmerken dat de Heer Boutens een onzer beste dichters is, slechts quantitatief weinig produceert en wij in 1906 beneden het normale honorarium-cijfer met de *XXe Eeuw* zijn gebleven.' De uitgever moet zijn gezwicht voor Boutens' verzoek om een hoger honorarium, want in het aprilnummer van 1907 verscheen *Beatrijs* in *De XXe Eeuw*.³ Uit Boutens' brief blijkt dat hij het gedicht al vaker ter sprake had gebracht bij Van Deyssel, aangezien hij spreekt van het 'meerbeschreven gedicht'. Vermoedelijk is hij er al in 1906 aan begonnen, maar andere brieven hierover zijn mij niet bekend.

Boutens gaf zijn *Beatrijs* de volgende gedrukte opdracht: 'Ex voto. Voor Charlie en Elsje'. 'Ex voto' (volgens belofte, naar wens) kan in dit geval mogelijk wor-

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 259 e.v.

den opgevat als een beloofd geschenk, opgedragen aan Charlie en Elsje.⁴ Met 'Charlie' doelde Boutens op Charley Toorop (1891-1955), de dochter van de kunstenaar Jan Toorop (1858-1928) met wie Boutens zeer bevriend was en voor wie hij enkele gedichten schreef. Zo verscheen in dezelfde maand april in 1907 een tentoonstellingscatalogus met werken van Toorop bij de Haagse kunsthandel Krüger & C^{ie} met voorin Boutens' gedicht: "Regenboog" / aan J.Th. Toorop / na het zien van zijn krijttekening van dien naam'.⁵ Elsje was een vriendinnetje van Charley (ik heb haar helaas niet nader kunnen identificeren). In een interview ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag in 1930 heeft Boutens hierover het volgende gezegd:

Mijn populairste werk is zeker 'Beatrijs'. Het is heel eenvoudig; ik heb het, zoals u weet, geschreven voor twee meisjes, de dochter van Toorop en een vriendinnetje. Ik heb dikwijls aanvragen gehad van Katholieke priesters om er details van te veranderen. Zij zouden het graag opnemen in bloemlezingen, maar er moeten 'historische' onjuistheden in zijn. Maar ik kan het niet wijzigen. Het gedicht is vanuit den hemel zelf gemaakt. [...] Poëzie heeft de bedoeling om schoonheid te prijzen. Alles wat ik geschreven heb, heb ik *moeten* schrijven. (NRC, 19-2-1930)

In 1908 verscheen Boutens' *Beatrijs* als afzonderlijke bundel bij C.A.J. van Dishoeck te Bussum met de bekende illustratie van Rie Cramer van een meisje (Beatrijs) dat omhoog kijkt naar de sterrenhemel.

Boutens' *Beatrijs* is ongetwijfeld een van de populairste en meest herdrukte dichtbundels uit de Nederlandse literatuur. Tijdens Boutens' leven verschenen al 35 drukken bij Van Dishoeck. Na zijn dood in 1943 verschenen nog vele herdrukken (in totaal verschenen 55 drukken, de laatste in 1984).⁶ Dat dit zeer uitzonderlijk was voor poëzie werd destijds ook opgemerkt in de krant. Zo verscheen bij de vierde druk in 1909 het volgende berichtje in het *Algemeen Handelsblad* van 29 november 1909: 'Een zeldzaam succes valt Boutens' *Beatrijs* ten deel. De uitgever C.A.J. van Dishoeck te Bussum zond ons een exemplaar van den vierden druk. Den eersten mochten wij ongeveer een jaar geleden aankondigen. Men zegt dat in onzen tijd poëzie geen lezers meer vindt...'. Toen in 1932 de 29^{ste} druk verscheen, viel in het *Het Vaderland* van 15 april 1932 op de voorpagina van het avondblad het volgende te lezen onder het kopje 'Beatrijs':

Het is een wonderlijk verschijnsel in Nederland als een gedicht populair wordt en dit te meer als het een gedicht van Boutens geldt, die, hoe groot hij ook mag zijn, toch over het algemeen een moeilijk dichter wordt gevonden.

Het populaire gedicht van P.C. Boutens is *Beatrijs*. Nog herinneren wij ons toen het voor het eerst in een tijdschrift – was het niet *De XXe Eeuw?* – verschenen was en de dichter zelf het korten tijd later in een zaaltje op de Toussaintkade voorlas. Het maakte – al heeft de dichter zijn stem niet mee – toch een diepen indruk.

Thans ligt de 29^e druk van dit gedicht voor ons in dezelfde uitgave als de vorige drukken en met dezelfde illustratie van Rie Cramer. (Uitgave C.A.J. van Dishoeck te Bussum).

Negen en twintig drukken van een gedicht en dat in Nederland. Daarop mag wel bijzonder de aandacht gevestigd worden!

Dit bericht is niet ondertekend, maar werd vermoedelijk geschreven door G.H. 's-Gravesande. In 1940 schreef hij in zijn stuk 'Bij den zeventigsten verjaardag van P.C. Boutens' in het tijdschrift *Groot Nederland* ook uitvoerig over de populariteit van Boutens' *Beatrijs* en een voordracht door de dichter zelf:

De verzen van Boutens zijn – met uitzondering van 'Beatrijs' – nooit populair geworden in den zin, waarin b.v. sommige sonnetten van Willem Kloos of brokken uit Gorters 'Mei' populair zijn. Het merkwaardige is, dat juist deze 'Beatrijs', waarvan meer dan dertig drukken verschenen zijn, het minst representatieve gedicht van Boutens is. Het blijft niet alleen ver beneden de Middeleeuwsche *Beatrijs*, maar ook in zijn geheele oeuvre staat het lager. Maar het ligt in het gehoor, het spreekt makkelijk aan en wie als ik Boutens zelf dit vers heeft hooren voorlezen zal er toch een schoone herinnering aan bewaren. [...] Ik hoorde hem, lang geleden, met 'Beatrijs' in een toen bestaand zaaltje op de Toussaintkade in Den Haag [...]. ('s-Gravesande, 1940, p. 314).

De genoemde voordracht van *Beatrijs* door Boutens zelf heb ik helaas niet kunnen achterhalen.⁷ In het voorjaar van 1908 droeg Boutens in Den Haag wel tweemaal gedichten van zichzelf voor, maar zijn *Beatrijs* werd bij die gelegenheden voorgedragen door Martha Gosschalk.⁸ Daarna volgde een lange stoet van voordrachtskunstenaars die Boutens' *Beatrijs* op hun repertoire zetten. De middeleeuwse *Beatrijs* was waarschijnlijk ook een voordrachtstekst.⁹ De populariteit van Boutens' *Beatrijs* blijkt niet alleen uit de vele herdrukken, maar ook uit de vele voordrachten en bewerkingen voor toneel en muziek. Zo maakte Alexander Voormolen in 1921 een compositie voor spreekstem en piano, opgedragen aan de voordrachtskunstenaars Albert Vogel en Ellen Vareno. Voor de uitgave daarvan vervaardigde Jan Toorop een illustratie.¹⁰ In dit artikel richt ik mij echter op het bespreken van uitgaven van Boutens' tekst.

Verschillen met de middeleeuwse *Beatrijs*

In het hierboven aangehaalde interview uit 1930 sprak Boutens over 'historische onjuistheden' die volgens sommigen in zijn *Beatrijs* zouden zitten. Er zijn inderdaad verschillen met de oorspronkelijke tekst. Het is niet bekend welke bron Boutens heeft gebruikt. Hij zal ongetwijfeld de middeleeuwse tekst hebben gekend en vermoedelijk ook modernere bewerkingen, zoals Maurice Maeterlincks *Soeur Béatrice* uit 1901 (vgl. Guiette, 1927, p. 360). Boutens was in zijn vroege jaren een groot bewonderaar van Maeterlinck (zie Goud, 2003b). Karel Reijnders heeft gewezen op enkele parallellen met John Davidsons *A ballad of a nun* uit 1894 (Reijnders, 1972). In ieder geval volgt Boutens de middeleeuwse tekst niet op de voet. Daarop is vaak in recensies van Boutens' *Beatrijs* gewezen (zie bijvoorbeeld Verwey, 1923 en Salomons, 1926). Een opvallend formeel verschil met de middeleeuwse tekst is dat Boutens' *Beatrijs* bestaat uit kwatrijnen met een jambisch metrum en gekruist rijm. In totaal bestaat Boutens' *Beatrijs* uit 380 versregels (95 kwatrijnen) terwijl de oorspronkelijke tekst 1038 versregels bevat. Boutens' tekst is dus maar liefst twee derde korter.

Globaal volgt Boutens het stramien van de middeleeuwse versie. Zijn bewerking bestaat uit negen delen. De structuur is als volgt (tussen haakjes vermeld ik de betreffende kwatrijnen):

- 1 (1-12): introductie over Beatrijs
- 2 (13-23): Beatrijs gaat naar buiten, ze ontmoet een ridder
- 3 (24-43): Beatrijs raakt in verwarring door de ridder en treedt uit het klooster
- 4 (44-48): Maria vervangt Beatrijs
- 5 (49-54): over de verdwijning van het Maria-beeld
- 6 (55-76): Beatrijs keert uiteindelijk weer terug naar het klooster
- 7 (77-85): het Maria-beeld keert weer terug in de nis
- 8 (86-90): Beatrijs gaat dood; een pelgrim (de ridder) komt langs
- 9 (91-95): epiloog

Ten opzichte van de middeleeuwse tekst laat Boutens veel dingen weg of hij laat dingen in het midden. In de middeleeuwse tekst wordt de lezer uitvoerig ingelicht over het zondige leven van Beatrijs buiten het klooster en haar relatie met de jongeling: ze krijgt kinderen, ze wordt na zeven jaar door de jongeling verlaten en prostitueerde zich om in haar levensonderhoud te voorzien. Bij Boutens is hier niets over te vinden. Over de jongeling die Beatrijs ontmoet wordt alleen gezegd dat hij 'een ridder goed' is. Zijn enige tekst is: 'ik min u goed'. Het enige wat over Beatrijs' leven buiten het klooster wordt gezegd is dat zij 'wereldsch werk' heeft verricht (kwatrijn 56). Het wordt verder niet gespecificeerd.

Dat zien we ook als Beatrijs terugkeert in het klooster. Ze gaat eerst naar Maria en heeft met haar een gesprek. Daarover wordt gezegd: ‘Maar wat zij spraken, heeft geen vermoed: Dat weten zij alleen.’ (kwatrijn 75). De lezer weet niet wát Beatrijs aan Maria vertelt. Veel blijft dus raadselachtig bij Boutens, hetgeen past bij zijn symbolistische poëtica waarin meer wordt gesuggereerd dan gezegd. Uiteraard speelt hier ook een rol dat deze versie, zoals Boutens zelf heeft aangegeven, voor kinderen begrijpelijk moet zijn. In zijn *Beatrijs* staat aan het begin van het laatste deel het volgende poëtische kwatrijn:

Dit is de sproke van Beatrijs.
 Ik schreef haar uit op weinig blaën
 In zulk een klare en simple wijs
 Als kinderen verstaan. (kwatrijn 91)

Behalve dat Boutens veel dingen weglaat, voegt hij ook enkele elementen aan het verhaal toe (zoals veel andere *Beatrijs*-bewerkers ook deden, zie Guiette, 1927). Een opvallende toevoeging is dat het Maria-beeld tot leven komt als Beatrijs het klooster heeft verlaten en Maria Beatrijs vervangt; dit gegeven is ook te vinden in Maeterlincks *Soeur Béatrice*. Het beeld verdwijnt uit de nis en het Christuskind blijft alleen achter. Een interessante toevoeging van Boutens is dat na de dood van Beatrijs een pelgrim het klooster bezoekt met de wens om naast Beatrijs begraven te worden (kwatrijn 89-90). Hij moet wel de ridder uit het begin zijn.

Naast de inhoudelijke overeenkomsten en verschillen biedt vooral de vormgeving van de verschillende uitgaven van Boutens’ *Beatrijs* aanknopingspunten voor nader onderzoek.

Drie uitgaven van Boutens’ *Beatrijs*

Boutens was een bibliofiel; hij hield van mooie boeken. De vormgeving van zijn dichtbundels was dan ook van groot belang.¹¹ Van al zijn bundels liet hij in een beperkte oplage bijzondere exemplaren drukken op Hollandsch of Japansch papier, gebonden in perkament, gesigneerd en genummerd.¹² Boutens was ook actief als uitgever in eigen beheer van bibliofiele uitgaven die hij liet drukken door onder meer Joh. Enschedé & Zonen te Haarlem en Eduard Verbeke te Brugge. Zo liet Boutens in 1908 – het jaar waarin *Beatrijs* verscheen – een uitgave door Verbeke drukken van de *Poems* van Alfred Douglas (de vriend van Oscar Wilde), in een oplage van veertig exemplaren. Dergelijke bijzondere uitgaven waren bestemd voor zijn mecenasen en vrienden en voor de verkoop aan vermogende verzamelaars. Ook nu zijn deze uitgaven van Boutens nog steeds

een gewild verzamelobject.¹³ Dit bibliofiele aspect past ook bij zijn symbolistische opvattingen, waarbij kunst niet voor de massa maar voor een kring van ingewijden bedoeld was.

Bij de uitgave van zijn *Beatrijs* spelen vormkenmerken eveneens een belangrijke rol, in het bijzonder bij de luxe uitgaven. Terwijl Boutens inhoudelijk afweek van de middeleeuwse tekst, sluit hij qua vormgeving in sommige gevallen juist aan bij bepaalde aspecten van de middeleeuwse versie. Ik zal hierop ingaan aan de hand van drie uitgaven van achtereenvolgens C.A.J. van Dishoeck, Joh. Enschedé & Zonen en de Vereniging Joan Blaeu uit de periode 1908-1921.

C.A.J. van Dishoeck

Na de voorpublicatie in *De XXe Eeuw* wilde Boutens zijn *Beatrijs* als aparte boekuitgave laten uitgeven. Hij nam daarvoor contact op met de uitgever C.A.J. van Dishoeck. Deze zou later nog veel andere bundels van Boutens uitgeven, waaronder *Vergeten liedjes*, *Lente-maan* en *Strofen uit de nalatenschap van Andries de Hoghe*. Op 9 september 1907 schreef Boutens op een briefkaart aan Van Dishoeck:

In de Aprilafl. van het tijdschrift de XXe Eeuw verscheen van mijne hand een verhalend gedicht getiteld Beatrijs. Van verschillende zijden dringt men bij mij aan dit gedicht, dat buiten mijn ander werk valt, in een klein boekje alleen uit te geven. Zoudt U in deze uitgave Uw belang zien, dan verneem ik dit gaarne nader. In de XXe eeuw beslaat het gedicht 17 pg. In klein formaat zou het geheel dus slechts twee vel druks worden. Ik zou gaarne zien dat het goed gedrukt werd op goed papier. Het zal zeker zijn debiet en goede critiek vinden.

[...]

P.S. Ik zoude mij voor een eerste uitgaaf van niet te veel exx. met een honor. van f 50.– tevreden stellen.¹⁴

De brieven van Van Dishoeck aan Boutens uit deze periode zijn helaas niet bewaard gebleven, maar uit de brieven van Boutens valt op te maken hoe Van Dishoeck reageerde. Hij zag wel iets in de uitgave van Boutens' *Beatrijs*, maar wilde de uitgave uitstellen tot het volgende jaar zoals blijkt uit Boutens' brief van 20 oktober 1907:

Wat zoudt U denken van 300 exx. + 20 presentexx. voor den auteur? Ik vind het jammer dat het boekje niet dezen winter nog kan uitkomen, maar zie in, dat dit met een naar Uwe bedoeling verzorgde uitgaaf moeilijk zou

gaan. Natuurlijk is U voor een eventuele tweede uitgaaf de voorkeur verzekerd. Dit is een voorwaarde die elk fatsoenlijk schrijver U gaarne zal toestaan.

Van den Heer Teirlinck dien U als eventueel illustrator of illuminator noemt, ken ik geen werk in die richting, alleen boekbanden. Ik zelf had wel eens aan Karel Doudelet gedacht, die de Douze Chansons van Maeterlinck verluchtte.¹⁵

Vooraf het laatste is interessant. Kennelijk wilde Van Dishoeck dat de Vlaming Herman Teirlinck de uitgave zou illustreren. Maar Boutens dacht dus meer aan de Belgische symbolistische kunstenaar Charles Doudelet. Zoals gezegd kende Boutens het werk van Maeterlinck en de illustraties van Doudelet moeten hem aangesproken hebben. Het is overigens frappant dat Boutens niet wijst op de door Doudelet geïllustreerde uitgave van de middeleeuwse *Beatrijs* die in 1901 verschenen was (vgl. De Smet, 2012, pp. 184-193).

Van Dishoeck hield ondertussen vast aan zijn idee om Teirlinck illustraties bij de *Beatrijs* te laten maken. Dat dit Boutens niet beviel, blijkt uit wat hij in november 1907 schreef aan zijn Middelburgse vriend Jacques Kakebeeke:

Van Dishoeek [*sic*] in Bussum zal met het voorjaar 'Beatrijs' uitgeven, versierd door Herman Teirlinck [*sic*]. Ik wil hopen dat daar iets goeds van komt, maar zeker weten doe ik het niet. Ik zag nooit illustraties van Teirlinck, en zijn boekbanden vind ik soms heel leelijk. Het zou beter in andere handen zijn, komt mij voor, maar v. Dishoeek is een blind bewonderaar en een dikke vriend van Teirlinck. (Goud, 1998, p. 41).

Boutens schrijft er verder niet meer over, maar uit de briefwisseling tussen Van Dishoeck en Teirlinck valt nog wel een en ander over dit plan op te maken.¹⁶ Op 15 december 1907 deed Teirlinck aan Van Dishoeck een gedetailleerd voorstel voor de uitvoering van *Beatrijs*: 'Ik stel me een klein boekje voor, grootte van een misboek, met leënen band met verguldsels, gekleurde en vergulde frontispice'. Hij stelde voor om bij elke bladzijde een tekening te plaatsen: 'dus 32 similé houtsneden. [...] De teekeningen moeten zeer naïef zijn en sober, echte 16^e eeuwse houtsneden en niet allen precies van 't zelfde formaat. Gaarne maak ik u er een als model indien u mijn voorstel toelacht.' Hij vroeg 160 gulden als honorarium (dit was veel meer dan wat Boutens kreeg). In een brief van 31 januari 1908 schreef Van Dishoeck aan Teirlinck: 'Beter ware het, zoals ge zelf voorstelde, dat gij schreeft en eens van gedachten wisselt met Boutens.' Ik heb geen briefwisseling tussen Boutens en Teirlinck hierover gevonden. Van

Dishoecks plan met Teirlinck is uiteindelijk niet doorgegaan. Mogelijk vond Van Dishoeck het honorarium te hoog of bleef Boutens bezwaar houden.

Boutens' *Beatrijs* verscheen in november 1908 bij Van Dishoeck met een tekening van de jonge kunstenares Rie Cramer (1887-1977). In een van de eerste recensies stond: 'In de tekening van Rie Cramer vindt men wel iets van Boutens' heerlijke verbeelding terug.' (*Algemeen Handelsblad*, 24 november 1908). Hoe Cramer bij Van Dishoeck terecht is gekomen, is niet bekend. Zij was een leerling van Willem van Konijnenburg, die met Boutens bevriend was. Mogelijk heeft zij de opdracht via hem verkregen.¹⁷

Er verschenen exemplaren gebonden in een linnen band of ingenaaid met een papieren omslag. De tekening van Rie Cramer werd zowel op het omslag als op het frontispice naast de titelpagina afgedrukt. Naast deze exemplaren voor de verkoop werden ook enkele bijzondere presentexemplaren voor Boutens gedrukt, op Japansch papier en gebonden in een perkamenten band met het ontwerp van Rie Cramer in goud. De oplage van deze luxe exemplaren is niet bekend. Stols vermeldt in zijn Boutens-bibliografie: 'Enkele ex. zijn gedrukt op Japansch papier en geheel gebonden in perkament' (Stols, 1926, p. 9).

Uit Boutens' brieven aan Van Dishoeck zijn hierover meer concrete gegevens te vinden. Vlak voor het verschijnen van de *Beatrijs* schreef Boutens nog aan Van Dishoeck op 23 september 1908:

In onze vroegere correspondentie zie ik dat er sprake is van *twintig* presentexx. Gaarne had ik daarvan dan de helft op Japansch, en het lijkt mij beter dat voor het papier verder niets wordt afgetrokken van het niet zoo groote honorarium van f 50.-. Waar ik van mijn zijde geen bezwaar maak tegen het vergroote getal exemplaren, (500 in pl. van 300), zult U zeker geen bezwaar hebben het Jap. papier te bekostigen voor die tien exx. Ik ben overtuigd dat u het geheel met mij eens zult zijn.¹⁸

Boutens wilde dus tien luxe presentexemplaren gedrukt op Japansch papier, maar het is niet bekend of hij dit aantal ook daadwerkelijk gekregen heeft. Op 4 november 1908 schreef hij aan de uitgever:

Eergisteren ontving ik de present-exemplaren van 'Beatrijs'. Het boekje ziet er goed uit. Wanneer ik een Jap. ex. over heb (ik heb aan vele mensen een present ex. beloofd), zal ik er gaarne een aan Mej. Cramer zenden. Gaarne ontvang ik deze dagen van U het afgesproken honorarium. Wij waren overeengekomen dat de betaling daar van zou samenvallen met de verschijning van het boekje.

De luxe exemplaren waren bestemd voor Boutens' vrienden en mecenasen. Kort na de ontvangst van de presentexemplaren heeft Boutens exemplaren verstuurd met handgeschreven opdrachten aan enkele vrienden, onder wie Nelly Prins (de echtgenote van de bevriende schrijver Arij Prins) op 4 november 1908.¹⁹ Charley Toorop ontving een exemplaar met een opdracht 'aan Charlie Toorop / 9 Nov. 1908 / P.C.B.'.²⁰

Boutens' *Beatrijs* bleek een groot succes en de eerste druk was snel uitverkocht. Begin 1909 waren er al plannen voor een herdruk. De zakelijk ingestelde Boutens nam de gelegenheid meteen te baat om een hoger honorarium te verlangen. Op 13 januari 1909 schreef Boutens aan Van Dishoeck: 'Met vreugde vernem ik dat U over een herdruk van "Beatrijs" gaat denken. Ik geloof dat een uitgave in denzelfden geest als de eerste by het publiek een voortdurend goed onthaal zal vinden.' Boutens vroeg nu een honorarium van f 125,- en voor volgende herdrukken wilde hij f 100,-. Daarnaast had hij wensen voor zijn presentexemplaren: '10 presentexx. zyn voldoende, en gaarne zou ik zien dat U in pl[aats] v[an] gebonden exx. enkele stukken perkament die ik U toezenden zal, tot bandjes liet stempelen voor myne Jap. exx. der eerste uitgaaf.'

In de brieven van Boutens die hierop volgen gaat het voornamelijk over het honorarium en het te gebruiken perkament voor de luxe exemplaren op Japansch papier. Op 12 februari 1909 schreef hij: 'Gaarne zoude ik bv. 10 presentexx. van het boekje ontvangen, gebonden in het bruine bandje dat U mij onlangs wees. Voor mijn Jap. exx. wilde ik U volgens afspraak ± 8 stukjes perkament zenden, ik zelf zal dan het bedrukte perkament wel tot bandjes laten verwerken.' Op 13 maart schreef Boutens: 'Binnen een paar dagen zult U zeker van uit Engeland ontvangen acht stukken perkament 8½ x 11½ inches, het voor bandjes van "Beatrijs" geschikte formaat.' Uit correspondentie met Albert Verwey blijkt dat Boutens in 1904 perkament bestelde bij Richard Starkey in Londen.²¹ Ook betrok hij perkament van de firma Henry Gibbs & Son in Londen.²² Op 2 mei 1909 liet Boutens weten dat hij de presentexemplaren ontvangen had, maar dat hij de perkamenten banden niet kon aanvaarden omdat geen gebruik was gemaakt van het Engelse perkament.

In november 1909 was inmiddels de vierde druk verschenen. Boutens wenste weer enkele luxe exemplaren. Op 22 november schreef Boutens aan Van Dishoeck:

Tegelijk met deze zend ik U zes stukken perkament voor 6 bandjes Beatrijs, evenals vroeger, alleen moeten zij boven en onder worden *omgeplakt* en *niet* afgesneden. Het zal mij aangenaam zijn ze te mogen ontvangen samen met evenveel afdrukken van het boekje op Japansch (zonder vermelding van -e druk, zooals wij afspraken).

Op 23 november schreef Boutens nog voor alle duidelijkheid: 'De zes *perkamenten bandjes* zijn voor de zes *Jap. exx.*'. De luxe exemplaren (vermoedelijk zes, zo maak ik op uit bovengenoemde brieven) uit 1909, zonder drukaanduiding, worden in de Boutens-bibliografieën als [vijfde druk] aangemerkt.²³ Er zijn enkele exemplaren bekend van deze luxe uitgave uit 1909 met een perkamenten band met het ontwerp van Rie Cramer in goud, en gedrukt op Japansch papier.²⁴ Ook zijn luxe exemplaren bekend van de 25^e druk uit 1927, met een lederen band met het bandontwerp van Rie Cramer in goud, op keizerlijk Japansch papier.²⁵



Afbeelding 1. P.C. Boutens, *Beatrijs*. Bussum, C.A.J. van Dishoeck, 1909. [5^e dr.]. Een van de luxe exemplaren met perkamenten band met het bandontwerp van Rie Cramer. Coll. Zeeuwse Bibliotheek te Middelburg, sign. 1112 N 41.

In 1938 deed Boutens nog een voorstel bij Van Dishoeck voor een bijzondere uitgave van zijn *Beatrijs*. Kort na de geboorte van prinses Beatrix op 31 januari 1938 schreef hij aan de uitgever op 2 februari:

Zou het niet in de rede liggen, van de nieuwe uitgaaf van 'Beatrijs' een ex. op bizonder papier te drukken voor het prinsesje Beatrix, die eigenlijk naar onze Beatrijs heet? Men kan ook drie exx. zoo afdrukken en op twee daarvan, één voor U en één voor mij, laten drukken: gedrukt in drie exx., één voor prinses Beatrix, één voor den schrijver –, één voor den uitgever ... Wat denkt U hiervan?

Van Dishoeck liet Boutens daarop weten: ‘Een der eerste dagen na de geboorte van Prinses Beatrix heb ik een in leer gebonden exemplaar voor Haar bestemd aan Prinses Juliana toegezonden. Ik heb daarop een buitengewoon vriendelijk bedankje gehad. Men stelde deze attentie bijzonder op prijs.’²⁶ In het Koninklijk Huisarchief is dit exemplaar niet aangetroffen.²⁷

Het verhaal gaat overigens dat prinses Juliana tijdens haar studententijd in Leiden (1927-1930) veel belangstelling had voor toneel en literatuur en dat ze in deze periode Boutens’ *Beatrijs* heeft voorgedragen. Mogelijk zou dit van invloed zijn geweest op de keuze voor de naam Beatrix.²⁸

Joh. Enschedé & Zonen

In het najaar van 1907 en januari 1908 had Boutens óók contact met de uitgever en drukker Joh. Enschedé & Zonen te Haarlem over een exclusieve uitgave van zijn *Beatrijs*. Enschedé had al eerder werk van Boutens gedrukt, waaronder zijn Utrechtse dissertatie over Aristofanes (1899), *Praeludiën* (1902) en *Naenia* (1903). Bij het laatste werk ging het om een exclusieve uitgave in een oplage van slechts twaalf exemplaren, met door Jan Toorop met de hand versierde initialen (zie Goud, 2005). Tot voor kort ging men ervan uit dat dit de zeldzaamste uitgave was van Boutens. Maar er bestaat dus een nóg zeldzamere uitgave, namelijk de door Enschedé gedrukte uitgave van Boutens’ *Beatrijs*. Het gaat om een luxe uitgave met een zeer beperkte oplage van vier exemplaren, met handversierde initialen van G.W.J. Bruijns (1883-1948).

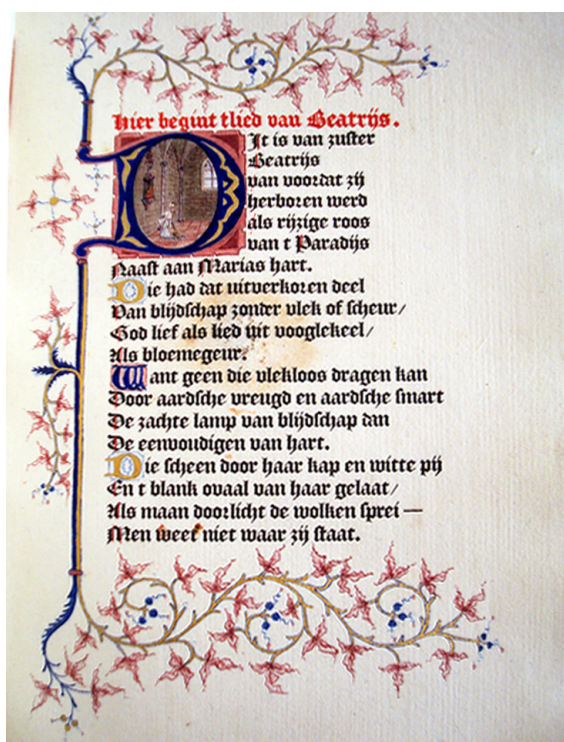
Het enige bekende exemplaar in openbaar bezit bevindt zich in de Boutenscollectie van de Zeeuwse Bibliotheek te Middelburg.²⁹ Het werd in 1997 door D. Bruins, een zoon van de verluchter, geschonken aan de Zeeuwse Bibliotheek en kwam daarmee voor het eerst beschikbaar voor onderzoek. Het bestaan van deze uitgave was daarvoor alleen bekend door een vermelding in Stols’ Boutensbibliografie. Stols had zelf geen exemplaar kunnen zien en ging uit van door P.N. van Eyck verstrekte gegevens over een *Beatrijs*-uitgave bij Enschedé van omstreeks 1909 met een oplage van 13 exemplaren (Stols, 1926, p. 26). Hieruit blijkt dat ook Van Eyck de uitgave niet onder ogen heeft gehad, want in het colofon van het Middelburgse exemplaar staat namelijk: ‘Gedrukt werden vier exemplaren waarvan dit is No. 3.’ De andere drie nummers zijn tot nu toe niet opgedoken, niet in de nalatenschap van Boutens en ook niet in het archief van Enschedé. Volgens Bruins’ zoon bestond het vierde exemplaar uit losse vellen en zou het zijn opgeruimd (Rijkse, 1997, p. 41).

De uiterst geringe oplage, de perkamenten band met sluitlinten en het Hollandsch papier benadrukken de exclusiviteit van deze uitgave en sluiten aan bij

Boutens' eerder genoemde bibliofilie en hooggestemde poëtische opvattingen. In het colofon wordt verder vermeld:

Dit boek werd verlucht door G.W.J. Bruins / en gedrukt door Joh. Enschedé en Zonen te Haarlem met de lettertypen van Henric lettersnider waarvan de matrijzen / zeldzame overblijfselen der 15^e Eeuw eerbiedwaardig gedenkteeken der jonkheid van deze zoo zeer oude kunst / tot hen gekomen zijn door de zorg hunner voorvaderen.

Het gaat hier niet om een mystificatie, maar om een bestaand vijftiende-eeuws lettertype van de incunabeldrukker Henric den Lettersnider, die leefde in de periode ±1470-1511 (Kruitwagen, 1919).



Afbeelding 2. P.C. Boutens, *Beatrijs*. [Haarlem], Joh. Enschedé en Zonen, [1908]. Met decoraties door G.W.J. Bruins. Oplage vier exemplaren, waarvan dit is nr. 3. Coll. Zeeuwse Bibliotheek te Middelburg, sign. Kluis PLA 310.

Bijzonder aan deze uitgave zijn vooral de met de hand gemaakte initialen en randversieringen van G.W.J. Bruins. Opvallend is vooral de rijk versierde openingsinitiaal, de D van 'Dit is van zuster Beatrijs'. We zien Beatrijs bidden bij het beeld van Maria met het Christuskind. Dit wordt wel een gehistorieerde initiaal genoemd. Opmerkelijk is de rood gerubriceerde regel boven de openingsinitiaal: 'Hier begint tlied van Beatrijs', alsof het een aanduiding in een verzamel-

handschrift betreft. Deze regel komt niet in de Van Dishoeck-uitgave voor. De volgende delen hebben ook versierde initialen, maar kleiner dan de eerste openingsinitiaal.³⁰ Ook zijn hier randversieringen aangebracht. In de Van Dishoeck-uitgave werden de verschillende delen aangegeven door middel van typografisch wit (de delen beginnen telkens op een nieuwe bladzijde).³¹ Bruins vervaardigde dit exemplaar voor zijn verloofde Annie van der Hoop. Voorin is gekalligrafeerd: 'Ex libris / Annie van der Hoop / VIII Martis MCMVIII / Aet suae XXII'. Ik maak hieruit op dat Bruins dit exemplaar op 8 maart 1908 aan zijn verloofde heeft gegeven, toen ze 22 jaar oud was. Een belangrijke conclusie die hieruit volgt is dat deze *Beatrijs*-uitgave feitelijk de eerste druk van Boutens' *Beatrijs* is als boekuitgave. Pas in november 1908 zou de *Beatrijs* immers bij Van Dishoeck verschijnen, die daarmee dan de tweede druk is. De consequentie daarvan is dat de Boutens-bibliografieën op dit punt gecorrigeerd moeten worden.³²

Hoe kwam Bruins ertoe om Boutens' *Beatrijs* te verluchten? Voor zover bekend heeft hij verder nooit boeken geïllustreerd. Volgens Bruins' zoon was zijn vader geïnspireerd door middeleeuwse boeken omdat hij in Zutphen was opgegroeid, vlakbij de Librije van de Walburgiskerk.³³ Bruins was monetair deskundige en werd in 1913 hoogleraar aan de Handelshogeschool te Rotterdam.³⁴ Hij had Boutens in 1906 in Den Haag leren kennen via zijn Leidse studievriend jhr.mr.dr. J.R. Clifford Kocq van Breugel, met wie Boutens in die periode op hetzelfde adres Westeinde 31 in Den Haag woonde. Ze zagen elkaar ook geregeld bij sociëteit De Witte. Het echtpaar Bruins zou, evenals Clifford Kocq van Breugel, levenslang met Boutens bevriend blijven. Ze schreven een bijdrage in het *Liber amicorum* dat Boutens ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag in 1940 kreeg.³⁵ Een briefwisseling tussen Bruins en Boutens, waaruit iets over het ontstaan van deze *Beatrijs* zou kunnen blijken, heb ik helaas niet gevonden.

Wél is over de totstandkoming van deze uitgave een en ander na te gaan in de brieven van Enschedé aan Boutens in de kopieboeken in het Enschedé-archief.³⁶ Boutens moet Enschedé eind oktober of begin november 1907 hebben benaderd over de *Beatrijs*. Waarschijnlijk deed hij dat omdat het nog lang zou duren voordat zijn *Beatrijs* bij Van Dishoeck zou verschijnen. Mogelijk wilde hij alvast enkele luxe exemplaren verspreiden onder zijn vrienden en mecenasen, en daarmee had hij bij Enschedé al goede ervaringen in verband met zijn *Naenia* uit 1903. Uit de eerste brief van Enschedé aan Boutens over de *Beatrijs* (d.d. 8 nov. 1907) blijkt dat hij Enschedé verzocht had om een prijsopgave voor het drukken van twintig exemplaren van zijn *Beatrijs*. Daar kwamen nog vier exemplaren bij, want in de daarop volgende brief van 14 november 1907 laat Enschedé weten dat hij 24 exemplaren kan leveren voor f 37,-.

Kennelijk ging Boutens hiermee akkoord, want op 21 december 1907 stuurde Enschedé een brief naar aanleiding van Boutens' opmerkingen bij de drukproef (die helaas niet is gevonden in het archief). Boutens stond erom bekend zijn drukproeven heel precies te corrigeren en was nogal veeleisend voor zijn drukkers. Enschedé's brief is bijzonder interessant omdat hieruit blijkt dat rekening werd gehouden met de mogelijkheden van het gekozen lettertype van Henric den Lettersnider. Hij schrijft onder meer:

Alhoewel met de ligaturen³⁷ da en de nog al vrij kan gewerkt worden, mogen ze echter absoluut niet aan het einde van een woord worden gebruikt, dus niet b.v. bij hoorde, doch wel bij kinderen, enz. De door U gewenschte r mag niet anders worden toegepast zooals dat door ons dan ook is gedaan, dan voor en na de o, doch weer niet bij het begin van een woord zooals roos.

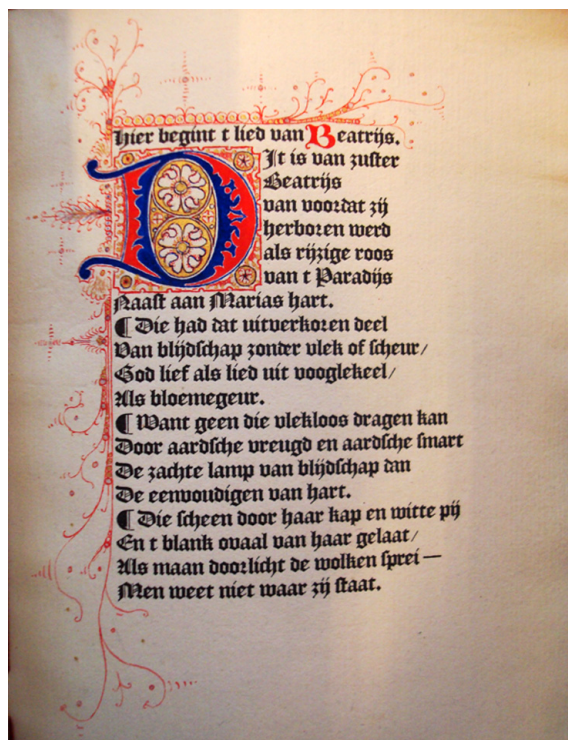
En in een P.S.:

In later tijd begin 16^e eeuw en zelfs vroeger veroorloofde men zich met de r nog al eens afwijkingen en werd de regel hierboven genoemd niet zoo stevig in toog gehouden. Dikwijls komt zij ook voor na ligaturen en na de letter p maar oudtijds alleen vóór en na de o. De sluit s komt midden in een woord nooit voor. Puntkomma's hebben nooit bij dit schrift bestaan. Zelfs het gebruik van de komma / kwam in de eerste drukken niet voor.

Enschedé wilde dus zoveel mogelijk rekening houden met de historische situatie en wilde drukwerk leveren dat met het gekozen lettertype in overeenstemming was.

Op 17 januari 1908 schrijft Enschedé dat de revisieproef is verzonden aan Boutens. Ook vraagt Enschedé in deze brief naar de definitieve oplage, 'want Uwe opgaven hieromtrent verschillen.' Ook vraagt hij: 'De wyziging in de 4 of 5? exp. bestaat toch alleen daarin dat al de kapitalen voor de coupletten er uitgelicht worden nietwaar? Vervalt dan ook het ¶ teeken?'. Klaarblijkelijk heeft Boutens aan Enschedé gevraagd een klein aantal exemplaren te drukken zonder kapitalen, zodat Bruins op de lege plekken initialen en versieringen kon maken. Op 21 januari 1908 stuurde Enschedé ten slotte een proef van de laatste bladzijden. De uitgave zal in januari voltooid zijn, want de drukkersrekening is gedateerd op 31 januari 1908. Boutens kreeg een rekening van f 42,- voor het drukken van '20 Exp. Gedicht "Beatrijs" 6 vel (Schoondruk). Eenhoorn papier. 6 Exp. idem met verandering'.³⁸ Er werden dus kosten berekend voor het drukken van twintig exemplaren en daarnaast nog voor zes exemplaren met verandering. Vermoe-

delijk heeft dit te maken met de vraag van Enschedé in zijn brief van 17 januari 1908 voor een aantal exemplaren waarin de kapitalen en paragraaftekens zijn weggelaten. Volgens het colofon van het Middelburgse exemplaar werden vier exemplaren gedrukt. Het is dus raadselachtig dat op de drukkersrekening van Enschedé van twintig exemplaren wordt gesproken (en daarnaast nog zes exemplaren). Dit raadsel heb ik sinds kort deels kunnen oplossen.



Afbeelding 3. P.C. Boutens, *Beatrijs*. [Haarlem], Joh. Enschedé en Zonen, [1908]. Met decoraties door G.W.J. Bruins. Oplage zestien exemplaren, waarvan dit is nr. 2. Particuliere collectie.

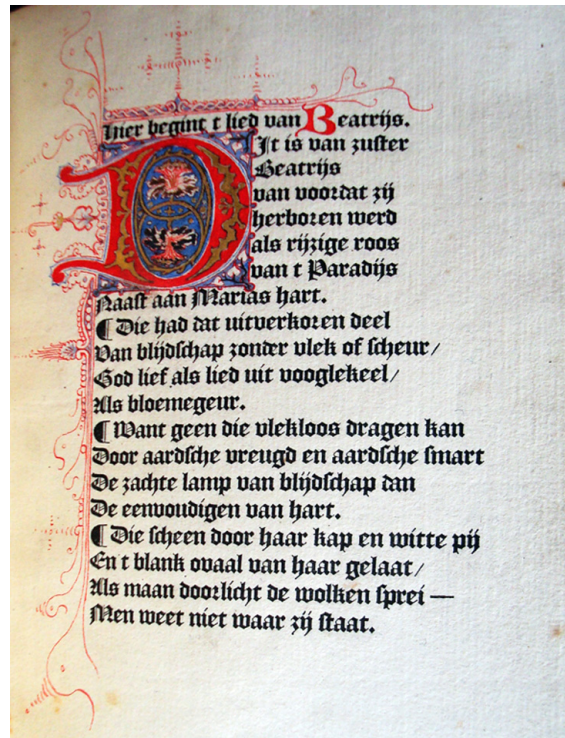
In november 2011 dook tot mijn grote verrassing een tweede exemplaar van Boutens' *Beatrijs*, gedrukt door Enschedé en met illustraties van G.W.J. Bruins, op bij het Haagse veilinghuis Van Stockum.³⁹ Bijzonder interessant is dat in het colofon van dit exemplaar staat: 'Gedrukt werden zestien exemplaren waarvan dit is No. 2.' Verder is het colofon identiek met de hiervoor besproken uitgave. Dit exemplaar bevat een ex libris van jhr. Henri de Brauw, een mecenas van Boutens (De Clerck, 1969, pp. 74-75). Voorin noteerde De Brauw de datum 20 augustus 1908. Ook dit exemplaar was dus eerder gereed dan de uitgave van Van Dishoeck die in november 1908 zou verschijnen. Een groot verschil met het exemplaar in de Zeeuwse Bibliotheek is dat dit exemplaar minder rijk versierd is. Het opent eveneens met de regel 'Hier begint t lied van Beatrijs', maar nu

gedrukt in zwart (afgezien van de B van Beatrijs die rood gerubriceerd is). De openingsinitiaal D is versierd met penwerk. De versieringen zijn veel minder uitvoerig dan in het hiervoor besproken exemplaar, waar op de openingspagina een gehistorieerde initiaal te zien was. De initialen van de verschillende delen zijn ook veel soberder: het gaat om getekende initialen in rood of blauw, ook wel lombarden genoemd. Alleen de openingsinitiaal van het kwatrijn van het laatste deel (dat begint met 'Dit is de sproke van Beatrijs') heeft enige randversiering. De overige initialen (van kwatrijnen die niet aan het begin van een deel staan) zijn gedrukt. Ook zijn gedrukte paragraaftekens (¶) toegevoegd aan het begin van de kwatrijnen. In het exemplaar van de Zeeuwse Bibliotheek zijn op deze plekken door Bruins initialen getekend.

Ik concludeer hieruit dat bij Enschedé dus twee uitgaven van Boutens' *Beatrijs* zijn gedrukt: één met een oplage van vier exemplaren, waarin Bruins uitvoerige versieringen maakte, en één met een oplage van zestien exemplaren, waarin hij soberder versieringen aanbracht. Zo kan de drukkersrekening voor twintig exemplaren worden verklaard, hoewel het raadselachtig blijft dat er daarnaast nog zes exemplaren werden gedrukt (mogelijk werden meer exemplaren gedrukt dan er nodig waren om de twee oplagen te realiseren: twintig voor de oplage van zestien, en zes voor de oplage van vier). Ook is nu te begrijpen waarom Enschedé schreef in zijn brief van 17 januari 1908: 'De wyziging in de 4 of 5? exp. bestaat toch alleen daarin dat al de kapitalen voor de coupletten er uitgelicht worden nietwaar? Vervalt dan ook het ¶ teeken?'. Het paragraafteken verviel inderdaad in de exclusievere uitgave. Uit het zetsel moesten de kapitalen en paragraaftekens voor de kwatrijnen worden weggelaten, zodat er ruimte was voor Bruins voor uitgebreid versierde initialen.

Zeer onlangs vond ik nóg een exemplaar van de uitgave met oplage van zestien exemplaren.⁴⁰ Het is afkomstig uit de nalatenschap van de acteur Dick van Veen, een broer van de kunstschilder Karel van Veen, die Boutens geportretteerd heeft. Met beiden was Boutens bevriend. Opmerkelijk is dat in het colofon het exemplaarnummer oningevuld bleef. Het is zeer interessant dat de openingsinitiaal en de kleinere initialen in dit exemplaar door Bruins weer op een andere manier zijn versierd dan in de hierboven besproken exemplaren. Ieder exemplaar van deze *Beatrijs*-uitgave is dus uniek.

Het is wonderlijk dat van deze uitgave met een oplage van zestien exemplaren tot nu toe slechts twee exemplaren zijn opgedoken. Van de *Naenia*, waarvan twaalf exemplaren werden gedrukt, kon ik destijds elf exemplaren traceren voor een tentoonstelling in Museum Meermanno (zie Goud, 2005). Vermoedelijk zijn de meeste exemplaren van deze *Beatrijs* nooit gereed gekomen en zijn de



Afbeelding 4. P.C. Boutens, *Beatrijs*. [Haarlem], Joh. Enschedé en Zonen, [1908]. Met decoraties door G.W.J. Bruins. Oplage zestien exemplaren, ongenummerd exemplaar. Particuliere collectie.

losse vellen die nog versierd moesten worden verloren gegaan. Deze veronderstelling wordt ondersteund door een brief van Boutens' vriend jhr.mr.dr. J.R. Clifford Kocq van Breugel (die Boutens destijds in contact bracht met Bruins) aan de Boutens-verzamelaarster C.C.V. van Lier-Schmidt Ernsthausen van 23 februari 1956:

De Beatrijsexemplaren, die Mevr. Bruins onder zich heeft, zijn niet van mij alleen. Ik geloof een 7tal vrienden deden deze drukken en Prof. Bruins beloofde er de initialen in te tekenen, wat hij nimmer volbracht heeft behalve een exemplaar voor zijn vrouw, met wie hij destijds verloofd was. Ik wacht nu de verdere reactie van Mevrouw Bruins maar af. Die exemplaren hebben inderdaad niets te maken met Boutens' erfgenamen, ze behoren rechtens aan die 7 of 8 personen, die ze destijds betaalden, waarvan er thans al velen zijn heengegaan. Boutens zou, indien ze destijds waren klaar gemaakt, er zeker een exemplaar van gekregen hebben, en misschien heeft Bruins wel een ex. voor B. gereed gemaakt en hem gegeven, ik weet dat niet, men zou moeten tellen hoeveel exemplaren er 'onaf' over zijn.⁴¹

Het exemplaar van mevrouw A.C. Bruins-van der Hoop is het exemplaar dat in de Zeeuwse Bibliotheek berust. De exemplaren van jhr. H. de Brauw (geveild bij Van Stockum) en Dick van Veen berusten in particuliere collecties. Wat er met de overige exemplaren is gebeurd, is niet bekend. Wellicht duiken er in de toekomst nog meer exemplaren van deze zeldzame uitgave op.

Vereeniging Joan Blaeu



Dit is van zuster Beatrijs /
Van vóór dat zij herbozen werd
Als rijstige roos van 't Paradijs
Maakt aan Maria's hart.
Die had dat uitverhooren deel
Van blijdschap zonder vlek of scheur /
God lief als lied uit voogtleel /
Als bloemegeur.
Want geen die vlekloos dragen kan
Door aardfche vreugd en aardfche smart
De zachte lamp van blijdschap dan
De eenvoudigen van hart.
Die scheen door haar kap en witte pij
En 't blank ovaal van haar gelaat /
Als maan doorlicht de wolken sprei —
Men weet niet waar zij staat.
Zij was de jongste der zultren al /
En needrig was haar dienst en werk:
Zij ludde de klok en keerde de hal
En de stille leége kerck.
En sloot en opende de poort
Met handen teér voor dag en nacht /
Als haar stille lach en zachte woord
Der menschen harten placht.

Afbeelding 5. P.C. Boutens, *Beatrijs*. [Amsterdam], Vereeniging Joan Blaeu, 1921. Met houtsneden van Joan Collette. Particuliere collectie.

In 1916 werd de Vereeniging Joan Blaeu opgericht door een groep uitgevers, schrijvers, kunstenaars en verzamelaars die belangstelling hadden voor mooi verzorgde boeken.⁴² Van Dishoeck was een van de oprichters. Boutens was vanaf 1919 als bestuurslid betrokken bij deze vereniging. Een van de activiteiten van de vereniging was het maken van uitgaven voor de leden. Na uitgaven van werk van Jac. van Looy en G.A. Bredero wilde de Vereeniging een derde uitgave van Boutens maken. De eerste plannen daarvoor dateren uit 1919. Er waren onder meer plannen voor een bloemlezing van Boutens, maar op Boutens' eigen voorstel werd in februari 1920 gekozen voor een uitgave van de *Beatrijs*. S.H. de Roos stelde voor om houtsneden door Joan Collette te laten maken. Bij de volgende bestuursvergadering van de Vereeniging op 29 mei 1920 werd een proef getoond in het lettertype van Henric den Lettersnider. Opmerkelijk is dat Van

Dishoeck en D.F. Scheurleer (verzamelaar en een van de oprichters van de Vereniging Joan Blaeu) bezwaar hadden tegen het gebruiken van een oud lettertype voor een moderne interpretatie van de *Beatrijs*, maar uiteindelijk werd dit lettertype toch geaccepteerd door het bestuur. Boutens vroeg een honorarium f 125,- en zes auteursexemplaren. Van Dishoeck heeft nog geprobeerd om Boutens' honorarium te verlagen tot f 100,- (zoals hij in 1909 ook al had gedaan). Voor het einde van 1920 was de uitgave gereed.

In het colofon wordt vermeld dat de uitgave in 1921 verscheen in een oplage van tweehonderd exemplaren. Het werd gedrukt door Joh. Enschedé & Zonen in de letter van Henric den Lettersnider, evenals de uitgaven bij Enschedé uit 1908. De bekende typograaf S.H. de Roos was samen met A. van Leer als commissie van voorbereiding verantwoordelijk voor de totstandkoming van deze uitgave.⁴³ Het gaat om een ingenaaid uitgaafje in klein formaat met een papieren omslag, een veel minder luxueuze uitgave dus dan de Enschedé-uitgave uit 1908. Het bevat geen getekende, maar gedrukte initialen in blauw om het begin van de negen delen aan te geven. Dit is te vergelijken met de lombarden in de Enschedé-uitgave met oplage van zestien exemplaren, maar daarin waren ze met de hand getekend afwisselend in rood en blauw. Er is gebruik gemaakt van het paragraafteken (¶) om het begin van de kwatrijnen te markeren, evenals in de Enschedé-uitgave met oplage van zestien exemplaren.

Bijzonder is dat deze uitgave vijf houtsneden bevat van de kunstenaar Joan Collette (1889-1958), een leerling van Jan Toorop. Op het titelblad zien we een afbeelding van Beatrijs geknield voor het beeld van Maria met Christus. Op de eerste houtsnede in de tekst, tegenover de eerste strofen, is eveneens Beatrijs te zien bij het beeld van Maria met Christus. Opvallend zijn de lichtstralen. Op de tweede houtsnede is Beatrijs te zien met de jongeling buiten het klooster. Op de derde houtsnede is Maria afgebeeld die de nis verlaat en het Christuskind alleen achterlaat, om zo Beatrijs in het klooster te kunnen vervangen. Dit correspondeert met de tegenoverliggende strofen. Op de laatste houtsnede is Beatrijs te zien die is teruggekeerd en geknield bij Maria en het Christuskind zit. Het is opvallend dat Collette het Maria-beeld laat domineren op de houtsneden.

Dat er ook nog een ander plan was voor een geïllustreerde uitgave van Boutens' *Beatrijs* met houtsneden blijkt uit de recente overzichtstentoonstelling en oevrecatalogus van de kunstenaar Bernard Essers (1893-1945).⁴⁴ Hij maakte in 1922 zes houtblokken bij passages uit Boutens' *Beatrijs*.⁴⁵ Het is niet bekend of er ooit contact tussen Boutens en Essers hierover is geweest. Van een uitgave van Boutens' *Beatrijs* met illustraties van Essers is het helaas nooit gekomen wegens geldgebrek.⁴⁶

Tot slot: Boutens' *Beatrijs* en middeleeuwse vormgevingsaspecten

Boutens' *Beatrijs*-bewerking wijkt zoals gezegd inhoudelijk nogal af van de middeleeuwse versie. Maar wanneer gekeken wordt naar de vormgeving is wel degelijk aansluiting gezocht bij de (late) middeleeuwen. Juist in de bibliofiele edities voor een beperkt publiek werden bepaalde middeleeuwse vormgevingskenmerken geïmiteerd.

In het door Enschedé gedrukte exemplaar van de *Beatrijs* zijn tal van elementen te vinden die doen denken aan de middeleeuwse versie. Dit is vooral te zien in het exemplaar van de Zeeuwse Bibliotheek. Het bevat een in rood gerubriceerde openingsregel 'Hier begint lied van Beatrijs', een gehistorieerde openingsinitiaal, geïllumineerde initialen en randdecoraties. Hierdoor lijkt het boek op het eerste oog aan te sluiten bij middeleeuwse handschriften zoals de oorspronkelijke *Beatrijs*. Maar bij nadere beschouwing sluit de Enschedé-uitgave aan bij de incunabelpraktijk. Er is immers sprake van een gedrukte tekst in een vijftiende-eeuws lettertype van de incunabeldrukker Henric den Lettersnider. In incunabelen konden plekken worden opengelaten zodat daar later met de hand initialen konden worden gemaakt. De koper van zo'n exemplaar kon bepalen in hoeverre een exemplaar werd afgewerkt.⁴⁷ De minder uitvoerig geïllumineerde Enschedé-uitgave (met oplage van zestien exemplaren), met een soberder openingsinitiaal en getekende lombarden (zonder randdecoraties) en gedrukte paragraaftekens, past eveneens in deze traditie.

Deze situatie is te vergelijken met de uitgave van Boutens' *Naenia* (1903). Daarin werden door de drukker eveneens plekken open gelaten, zodat Jan Toorop daar met de hand initialen kon vervaardigen. Er bestaat één uitvoerig door Toorop versierd exemplaar (bestemd voor de dichter zelf) en daarnaast exemplaren met minder uitvoerig versierde initialen en archiefexemplaren met open plekken.⁴⁸ De uitgave van de Vereniging Joan Blaeu uit 1921 sluit aan bij de traditie van vroege drukken zonder handversierde initialen of randversieringen. Alles in deze uitgave is gedrukt: de letters, de paragraaftekens en de houtsnedden. In deze uitgave is de suggestie van een handschrift helemaal los gelaten.

De populaire uitgave van Van Dishoeck bevat geen elementen die doen denken aan middeleeuwse context, afgezien van de perkamenten banden van de luxe exemplaren. Uit het hierboven genoemde archief van de Vereniging Joan Blaeu weten we dat Van Dishoeck bezwaar had tegen het gebruiken van een oud lettertype voor een moderne interpretatie van de *Beatrijs*. Van Dishoecks uitgave met een contemporain lettertype en de afbeelding van Rie Cramer sloot meer aan bij de eigen tijd en de smaak van het brede publiek. In de jaren '70 en '80 werd de

illustratie van Rie Cramer vervangen door meer eigentijdse illustraties van Henk Evertsen en Peter van Hugten. Daarmee kwam Boutens' *Beatrijs* steeds verder af te staan van de vormgeving van de middeleeuwse *Beatrijs*.

BIBLIOGRAFIE

- Boutens, P.C. ([1908]). *Beatrijs*. [Haarlem]: Joh. Enschedé & Zonen.
- Boutens, P.C. (1908). *Beatrijs*. Met eene teekening van Rie Cramer. [Bussum]: C.A.J. van Dishoeck (en latere herdrukken).
- Boutens, P.C. (1921). *Beatrijs*. [Amsterdam]: Vereeniging Joan Blaeu.
- Buuren, M. van & M. de Jong (1985). *C.A.J. van Dishoeck, mercator en mecenas. De geschiedenis van de uitgeverij Van Dishoeck 1898-1931*. Amsterdam: Instituut voor Neerlandistiek, Universiteit van Amsterdam. Ongepubliceerde doctoraalscriptie.
- Buijnsters, P.J. (2010). *Geschiedenis van de Nederlandse bibliofilie. Boek- en prentverzamelaars 1750-2010*. Nijmegen: Vantilt.
- Capelleveen, P. van & C. de Wolf (red.) (2010). *Het ideale boek. Honderd jaar private press in Nederland, 1910-2010*. Nijmegen: Vantilt.
- Clerck, K. de (1969). *Uit het leven van P.C. Boutens*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep.
- Delft, M. van (1992). The 'Vereeniging Joan Blaeu' 26 May 1916 – 11 March 1938. *Quaerendo* 22 (2), 97-128.
- Faassen, S.A.J. van (1993). 'Een zeker amateurisme'. P.C. Boutens als boekverzorger. In J. Nap et al. (red.), *Ik heb iets bijna schoons aanschouwd. Over leven en werk van P.C. Boutens 1870-1943* (pp. 126-149). Amsterdam / Den Haag: Athenaeum – Polak & Van Gennep / Letterkundig Museum en Documentatiecentrum.
- Gerritsen, W.P. (2004). *Boethius en de tweede revolutie van het boek. Dertiende Bert van Selm-lezing*. Leiden: Stichting Neerlandistiek Leiden.
- Goud, M. (1998). Neem nooit een molenaarsdochter! Brieven van P.C. Boutens aan zijn vriend J.M. Kakebeke. *Jaarboek Letterkundig Museum* 7, 21-58.
- Goud, M. (2000a). De ziel fluistert, de zaal mort. Vroege voordrachten van P.C. Boutens. *De Parelduiker*, 5 (2), 59-70
- Goud, M. (2000b). Residentienieuws. *De Parelduiker* 5 (5), 69-72.
- Goud, M. (2003a). *Ziende verbeelding. Over zien en (on)zichtbaarheid in poëzie en poëtica van P.C. Boutens*. Leuven: Peeters. diss. Universiteit Maastricht.
- Goud, M. (2003b). P.C. Boutens en Maurice Maeterlinck. In E. Leijnse en H. Vandevoorde (red.), *Maeterlinck in de Nederlanden* (pp. 187-209). Gent: Fondation Maurice Maeterlinck.
- Goud, M. (2005). *Een ondraaglijke drukfout. De ontstaansgeschiedenis van P.C. Boutens' Naenia, gevolgd door acht brieven van Boutens aan Joh. Enschedé en Zonen*. Woubrugge: Avalon Pers.
- 's-Gravesande, G.H. (1940). Bij den zeventigsten verjaardag van P.C. Boutens. *Groot Nederland* 38, dl. I, 313-316.

- Guiette, R. (1927). *La légende de la sacristine. Étude de littérature comparée*. Paris: Champion.
- Kruitwagen, B. (1919). De incunabeldrukker en lettersteker Henric Pieterssoen die Lettersnider van Rotterdamme (c. 1470-1511). *Rotterdamsch Jaarboekje* (1919), pp. 3-38.
- Meder, T. (1999) (ed.). *Beatrijs. Een middeleeuws Maria-mirakel*. Vertaald door Willem Wilmink. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker.
- Reijnders, K. (1972). Tweemaal: Non in een landschap. In K. Reijnders, *Onder dekmantel van etiket* (pp. 69-93). Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep.
- Rijkse, R.M. (1997). *De P.C. Boutens-collectie van de Zeeuwse Bibliotheek te Middelburg*. Met bijdragen van B. Peperkamp en M. Goud. Amsterdam: Schiphouwer en Brinkman.
- Salomons, A. (1926). Beatrijs. In: A. Salomons, *Over mooie boeken. Letterkundige opstellen* (pp. 52-62). [Amsterdam]: Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur.
- Schuhmacher, Antiquariaat [1984]. *Catalogus 210: Boutens & Leopold*. Amsterdam: Antiquariaat Schuhmacher.
- Schuhmacher, Antiquariaat [2011]. *P.C. Boutens. 100 Bijzondere Boeken*. [Met een voorwoord door Marco Goud]. Amsterdam: Antiquariaat Schuhmacher.
- Smet, J. de (2012). Een onvermoede anglofilie. Het boekwerk van Charles Doudelet en zijn relatie met de uitgeverij J.-E. Buschmann in Antwerpen (1896-1901). In A. van Buul (red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900* (pp. 177-196). Hilversum: Verloren.
- Spijk, P. en A. Timmer (2008). *Bernard Essers 1893-1945*. Zwolle/Assen: Waanders/Drents Museum.
- Stols, A.A.M. (1926). *Bibliographie van het werk van P.C. Boutens 1894-1924*. Maastricht: Boosten & Stols.
- Verwey, A. (1923). Boutens' Beatrijs. In: A. Verwey, *Proza*, deel X (pp. 80-89). Amsterdam: Van Holkema & Warendorf / Querido.
- Vliet, H.T.M. van (1998). Estheticisme en mystiek bij P.C. Boutens. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 114, 34-47.

NOTEN

- ¹ De brieven van Boutens aan Van Deyssel (pseud. van K.J.L. Alberdingk Thijm) bevinden zich in het Letterkundig Museum te Den Haag, sign. A.00245.
- ² Zie De Clerck, 1969, pp. 69-74 en Goud, 1998, p. 24.
- ³ P.C. Boutens, 'Beatrijs'. In: *De XXe Eeuw* 13 (1907), dl. II, nr. 4 (april 1907), p. 1-17.
- ⁴ Vgl. *Woordenboek der Nederlandsche taal*, lemma's 'votief': 'Geschenk (b.v. aan een kerk) waardoor een gelofte wordt nagekomen; ex-voto', en 'votiefgeschenk': 'Votief-geschenk, votief of exvoto, een gelofte-geschenk, een geschenk, dat ten gevolge eener gelofte aan eenen tempel, eene kerk enz. gedaan wordt.' Geraadpleegd op 22 mei 2012 van: <http://www.wnt.inl.nl/>.
- ⁵ Zie hierover Goud, 2003a, pp. 115-181.

- ⁶ Voor de complexe drukgeschiedenis van Boutens' *Beatrijs* verwijs ik naar de Boutens-bibliografie in de *Mededelingen van de documentatiedienst van het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum* (Den Haag, 1977). Ook digitaal te raadplegen: http://www.dbnl.org/tekst/_med003mede01_01/_med003mede01_01_0095.php.
- ⁷ Zie voor andere voordrachten: Goud, 2000a.
- ⁸ Zie Goud, 2000b.
- ⁹ Zie Meder (ed.), 1999, pp. 26-28.
- ¹⁰ Alex. Voormolen, *De muziek voor Boutens' Beatrijs voor spreekstem en piano*. Teekening van Jan Toorop. 's-Gravenhage: G.H. van Eck en Zoon, 1921. In de Zeeuwse Bibliotheek te Middelburg wordt een exemplaar van deze uitgave bewaard met een handgeschreven opdracht: 'Voor P.C. Boutens / in bewondering en sympathie / van Alex. Voormolen / s'Hage 1921'. (Rijkse, 1997, p. 122, cat. nr. 5.17).
- ¹¹ Zie onder meer Van Faassen 1993. Zie Van Capelleveen & De Wolf, 2010 voor een breed overzicht van bibliofilie in Nederland, waarin ook Boutens figureert.
- ¹² Zie Rijkse, 1997 voor een uitgebreid overzicht.
- ¹³ Zie Buijnsters, 2010, pp. 153-156. Zie de recent verschenen catalogus *P.C. Boutens. 100 Bijzondere Boeken* van Antiquariaat Schuhmacher (Amsterdam, [2011]).
- ¹⁴ De brieven van Boutens aan Van Dishoeck bevinden zich, tenzij anders vermeld, in het Letterkundig Museum te Den Haag (sign. B.786.B1).
- ¹⁵ Deze brief trof ik aan in een doos nog niet gecatalogiseerd materiaal in de Boutens-collectie in het Letterkundig Museum. Eerder ging ik ervan uit dat deze brief zoek was (Goud, 2003b, p. 193).
- ¹⁶ Ik baseer mij op Van Buuren en De Jong, 1985, p. 217.
- ¹⁷ Zie Van Buuren en De Jong, 1985, p. 209.
- ¹⁸ Deze briefkaart bevindt zich in het Van Dishoeck-archief van Unieboek te Houten. Ook geciteerd door Van Vliet, 1998, p. 36 (mijn transcriptie wijkt op enkele plekken af van Van Vliet).
- ¹⁹ Antiquariaat Fokas Holthuis, nieuwsbrief 83 (18 oktober 2003), nr. 5. Aangekocht door de Zeeuwse Bibliotheek.
- ²⁰ Veilinghuis Bubb Kuyper, Haarlem, 27-29 mei 1997, cat. 26, nr. 1181. In particulier bezit.
- ²¹ Briefkaart van Boutens aan Albert Verwey, poststempel 6 juli 1904, in de Universiteitsbibliotheek van de Universiteit van Amsterdam (sign. Hs. XLI B 1825).
- ²² Volgens Van Faassen, 1993, p. 139.
- ²³ Zie de *Mededelingen van de documentatiedienst van het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum* (1977), Rijkse, 1997, Schuhmacher, [1984] en [2011].
- ²⁴ Zeeuwse Bibliotheek, sign. 1112 N 41 (Rijkse, 1997, cat. nr. 2.24). Schuhmacher, [2011], nr. 7 beschrijft een exemplaar met een opdracht van Boutens aan zijn mecenas mevr. J. Smit-Snoek, gedateerd 15 febr. 1911.

- 25 Zeeuwse Bibliotheek, sign. 1112 N 1 (Rijkse, 1997, cat. nr. 2.91). In het colofon van dit exemplaar wordt vermeld dat er tien exemplaren zijn gedrukt, waarvan dit nr. 1 is. Opmerkelijk is dat Stols vermeldt dat er van de 25^{ste} druk twaalf luxe exemplaren werden gedrukt (Stols, 1926, p. 10). Er is ook een luxe exemplaar op Hollandsch papier gesignaleerd (Schuhmacher, [2011], nr. 9).
- 26 Doorslag van een brief van A.M.E. van Dishoeck aan Boutens, 3 februari 1939 (Letterkundig Museum, B.786.B1).
- 27 Het enige exemplaar van Boutens' *Beatrijs* dat in het Koninklijk Huisarchief is gevonden, is een gewone 30^{ste} druk uit 1933 met een linnen band, in 1938 aangeboden aan Prinses Beatrix door naamgenote Béatrix Henriquez Pimentel (KHA, sign. M 183-031). Er is geen correspondentie over de aanbieding van een bijzonder exemplaar door Boutens of Van Dishoeck gevonden. Met dank aan de heer H. Robaard en mevr. H.J. de Muij-Fleurke.
- 28 Zie berichten in de *Nieuwe Tilburgsche courant* van 4 februari 1938 en *Het nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië* van 12 februari 1938. Ik heb dit verhaal niet kunnen verifiëren.
- 29 Zie Rijkse, 1997, pp. 40-41 (cat. nr. 2.16*, sign. kluis PLA 310-xxxvii).
- 30 Het gaat om initialen van de volgende woorden (de nummers van de betreffende kwatrijnen tussen haakjes): En (13), In (24), Ineens (44), Des (49), Hoe (55), Des (77), Hoe (86) en Dit (91).
- 31 Zie voor de structuur van Boutens' *Beatrijs* de paragraaf hiervoor over 'Verschillen met de middeleeuwse *Beatrijs*'.
- 32 In de eerder genoemde Boutens-bibliografie in de *Mededelingen van de documentatiedienst van het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum* wordt de Enschedé-uitgave als [zesde druk] vermeld, op basis van de gegevens van Stols en Van Eyck. Maar het gaat dus om de eerste druk. De correctie levert een verschuiving op in de bibliografie van de eerste zes drukken. Vgl. ook Rijkse, 1997.
- 33 Rijkse, 1997, p. 40.
- 34 Zie voor nadere biografische gegevens over Bruins: <http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn2/bruins>.
- 35 Rijkse, 1997, p. 41.
- 36 Museum Enschedé, Haarlem, kopieboek HBA 4444. Met dank aan Johan de Zoete.
- 37 Dit zijn gekoppelde letters, in één stuk gegoten.
- 38 Museum Enschedé, Haarlem, Drukkerijboek HBA 187, fol. 89. Met dank aan Johan de Zoete.
- 39 Van Stockum's Veilingen B.V., *Auction sale of the library of the late A.J. (Hans) Eschauzier (1926-2009)*, 9 november 2011, nr. 388. Ik heb het exemplaar bij het veilinghuis kunnen bekijken, met dank aan mevr. W. Cox. Het bevindt zich inmiddels in een particuliere collectie.
- 40 Dit exemplaar bevindt zich in een particuliere collectie. Met dank aan de fam. A. van Veen en Yve de Vries.

- ⁴¹ Deze brief bevindt zich in de Boutens-documentatie van mevr. C.C.V. van Lier-Schmidt Ernsthausen, in het Historisch documentatiecentrum voor het Nederlands protestantisme (1800-heden), Vrije Universiteit Amsterdam, inv. nr. 2549.
- ⁴² Ik baseer me voor het onderstaande op Van Delft, 1992, in het bijzonder pp. 109-110.
- ⁴³ Uit de brieven van S.H. de Roos aan Enschedé over deze uitgave (in Museum Enschedé, HBA 4879) blijkt niet dat Boutens enige bemoeienis had met de totstandkoming van de uitgave, maar hij zal ongetwijfeld wel de drukproeven hebben nagezien. In de Zeeuwse Bibliotheek te Middelburg bevindt zich een correctie-exemplaar met opmerkingen van S.H. de Roos (sign. Kluis PLA 310-LXI).
- ⁴⁴ Zie Spijk & Timmer, 2008.
- ⁴⁵ Spijk & Timmer, 2008, cat. nrs. B 32 t/m B 37.
- ⁴⁶ Mededeling van Essers' dochter Trudy Laméris-Essers (Spijk & Timmer 2008, p. 37, noot 15). Ik heb mevr. Laméris-Essers gevraagd of hier meer over bekend is, maar helaas moest zij mij ontkennend antwoorden.
- ⁴⁷ Zie Gerritsen, 2004, pp. 20-22.
- ⁴⁸ Zie Goud, 2005.

BEATRIJZEN OP DE PLANKEN

Nederlandstalige toneelbewerkingen van het Beatrijs-verhaal in de eerste helft van de twintigste eeuw

Orsolya Réthelyi

Eötvös Loránd Universiteit, Boedapest, Hongarije

In this article the Dutch/Flemish theatrical adaptations of the Beatrijs legend of the first half of the twentieth century are investigated. The large corpus, consisting of eight stage productions, allows of no detailed textual comparison, therefore two specific themes are addressed. (a) An overview of the theatrical adaptations of the Beatrijs narrative is made, with attention to the adaptors' interpretation of the narrative, the historical and artistic context of the production, and the reaction of the reviewers and the public. (b) The question of the extraordinary popularity of the story at this time is raised. The analysis suggests that an explanation can be found in the *Fin de Siècle* popularity of medieval themes, the international embedding of the narrative and the process of Dutch literary canon formation.

Introductie^{1*}

Op 13 januari 1938 werd de *Beatrijs* opgevoerd door de Katholieke Vlaamsche Hoogstudenten in Leuven. De voorstelling werd gegeven als onderdeel van de feestelijkheden rondom een bezoek van Zuid-Afrikaanse studenten aan Nederland en Vlaanderen. Na afloop van de voorstelling trok een honderdtal opgehitste studenten naar Tongeren om de beroemde verfkwastactivist Florimond Grammens te bevrijden, die daar in hechtenis zat voor het overschilderen van Franse plaatsnamen op tweetalige naambordjes. Het nationaalsocialistisch georiënteerde tijdschrift *De Waag* bericht hierover:

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 292 e.v.

De opvoering van *Beatrijs*, door de Katholieke Vlaamsche Hoogstudenten, één der hoogtepunten van het driedaagsch verblijf in Leuven, heeft niet uitsluitend devote overpeinzingen gewekt. [...] De onderneming der Leuvensche studenten, om Grammens te bevrijden, is niet geslaagd, en zoo was dit het enige (trouwens niet officieele!) punt op het congres-programma, dat geen succes opleverde bij dit verbroederingsfeest tusschen studenten uit drie verschillende landen, die zich te Leuven nauw verbonden hebben gevoeld als loten van een en dezelfde Nederlandschen stam. (A.Z., 1938, p. 53)

Men vraagt zich af hoe de voorstelling van een onschuldige Maria-legende aanleiding kon geven tot een dergelijke actie van studenten, maar het bericht roept ook andere vragen op. Men kan zich bijvoorbeeld afvragen *welke Beatrijs* opgevoerd werd in Leuven. Het is opvallend dat noch de poster van de voorstelling, noch het geciteerde bericht hier informatie over geven, terwijl er in 1938 al ten minste zeven Nederlandstalige toneelbewerkingen van de verhaalstof bestonden, als we de muzikale en filmbewerkingen buiten beschouwing laten.



Afbeelding 1. Affiche van KVHV, Leuven, voor de toneelvoorstelling *Beatrijs*, Leuven, 13 januari 1938 (coll. KADOC Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving, Leuven).

Het is een weinig bekend gegeven dat de eerste helft van de twintigste eeuw een bloeitijd was voor de gedramatiseerde producties van het *Beatrijs*-verhaal, met niet minder dan acht zelfstandige Nederlandstalige toneelbewerkingen en twee Nederlandstalige operabewerkingen.² En dan hebben we nog niets gezegd over

de buitenlandse film- en operaversies, de Nederlandse vertaling of adaptatie van buitenlandse bewerkingen, of de dramatische bewerkingen (zoals voordracht, schimmenspel, declamatorium) van lyrische of prozabewerkingen van het verhaal die van oorsprong niet voor het opvoeren bedoeld waren.³ Het publiek kon blijkbaar niet genoeg krijgen van de gevluchte non op het podium.

In dit artikel staan de Nederlandstalige dramatische toneelbewerkingen van het Beatrijs-verhaal in de schijnwerpers. Het corpus bestaat uit een achttal toneelstukken waarvan de meeste nauwelijks bekend zijn. Vier van de acht bewerkingen zijn nooit uitgegeven en in drie gevallen bezitten we geen toneeltekst meer en daarom moeten gegevens over de opvoering uit secundaire bronnen verzameld worden. Waar mogelijk ga ik uit van de originele teksten, aangevuld met recensies en andere reacties in de geschreven media, met opvoeringgegevens en beeldmateriaal (foto's, affiches). In mijn analyse beperk ik me tot de toneelbewerkingen, en kan ik maar kort verwijzen naar andere gedramatiseerde bewerkingen.⁴ Het moge duidelijk zijn dat een dergelijk groot corpus hier geen grondige analyse van de individuele teksten mogelijk maakt. Daarom beperk ik me tot twee kwesties. Ten eerste wil ik de opeenvolging van de dramatische bewerkingen van het Beatrijs-verhaal die in omloop waren in de eerste helft van de twintigste eeuw in het Nederlandse taalgebied op een rij zetten. Hierbij geef ik aandacht aan de interpretatie van de bewerker(s), de omstandigheden van de opvoeringen en de reacties van het publiek en de recensenten. Ten tweede zoek ik antwoord op de vraag naar wat er aanleiding gaf tot zoveel dramatische versies van een middeleeuws verhaal in een relatief korte periode, met andere woorden welke verklaring men kan geven voor de opvallende populariteit van het Beatrijsthema in de eerste helft van de twintigste eeuw.

Theoretische beschouwingen bij het corpus

Voor het presenteren van de toneelstukken moeten twee kernbegrippen, 'Beatrijs-verhaal' en 'bewerking/adaptatie' nader toegelicht worden. Het project *Beatrijs Internationaal* was opgezet om de vertalingen en bewerkingen van de Middelnederlandse *Beatrijs* te onderzoeken. Aan deze afbakening van het onderzoeksterrein lag een onuitgesproken veronderstelling ten grondslag dat na de wetenschappelijke editie van de *Beatrijs* door W.J.A. Jonckbloet in 1841 en het daarop volgende canonisatieproces alle Nederlandstalige bewerkingen afgeleid zouden kunnen worden van de Middelnederlandse *Beatrijs*. Hierin werd de *Beatrijs* als een distinctieve tak van de complexe internationale stamboom van de zogenaamde 'sacristineverhalen' beschouwd, die allemaal door verschillende stappen van vertalen en bewerken terug te leiden zijn naar de eerste bekende

schriftelijke verwoording van het verhaal in de twee *exempla* van Caesarius van Heisterbach. Onder sacristineverhaal wordt de blauwdruk van het verhaal van de gevluichte non verstaan, dat in verschillende tijden, genres en talen in een groot aantal narratieven vormgegeven is. De complexe verhoudingen tussen deze teksten hebben al in het begin van de twintigste eeuw stof geleverd aan de dissertaties van Heinrich Watenphul en Robert Guiette. De ook door Guiette gebruikte categorie van ‘sacristinelegende’ is gerechtvaardigd omdat de non, die in een van de twee *exempla* van Caesarius eerst Beatrix genoemd werd (c.f. *De Beatrice custode*), in veel latere bewerkingen van het verhaal onder een andere naam bekend is. In het project *Beatrijs Internationaal* zouden de van de *Beatrijs* afgeleide kunstproducten – vertalingen en bewerkingen – centraal staan. Het corpus van de door mij onderzochte teksten werd samengesteld uitgaande van de inventaris door Remco Sleiderink.⁵

Tijdens mijn onderzoek is het mij echter duidelijk geworden dat de Nederlandstalige toneelbewerkingen in veel gevallen niet uitsluitend, of juist helemaal niet teruggaan op de Middelnederlandse *Beatrijs*. Integendeel, het is juist de spanning tussen de verschillende takken van het sacristineverhaal in de internationale en meertalige receptiegeschiedenis die dynamiek verleende aan de Nederlandstalige receptie. Dat is ook de reden waarom de opsomming van toneelbewerkingen hieronder met twee niet-Nederlandstalige adaptaties begint, die toch een cruciale rol spelen in de receptiegeschiedenis van het verhaal in het Nederlandse taalgebied. Het zou dus correcter zijn om de teksten in mijn corpus Nederlandstalige toneelbewerkingen van het sacristineverhaal te noemen. Toch gebruik ik de term ‘Beatrijs-verhaal’, omdat het gaat over Nederlandstalige bewerkingen in de culturele ruimte waarin een sacristineverhaal door de bewerkers en het publiek automatisch in verband gebracht wordt met de *Beatrijs*.

Alle hier onderzochte toneelstukken zijn bewerkingen of adaptaties, twee begrippen die ik als synoniemen gebruik. Wat wordt hiermee bedoeld? In de huidige vertaaltheorie werkt men met een ruime invulling van het begrip ‘vertalen’, dat ook adaptatie omvat. Adaptatie wordt dus ook als een vorm van vertaling beschouwd (zie daarvoor ook de inleiding van deze bundel). Ondanks de recente, intensieve aandacht voor de adaptatietheorie is de terminologie binnen het relatief nieuwe onderzoeksterrein nog altijd een probleem bij gebrek aan consensus over het begrippenapparaat (Milton, 2009, p. 51). Voor mijn argumentatie gebruik ik de definitie van Linda Hutcheon (Hutcheon, 2006, p. 8). Volgens haar is het product van het proces van adaptatie een werk dat (1) een erkende omzetting is van een herkenbaar ander werk, dat (2) ontstaan is door een creatieve en interpretatieve handeling waarin de stof toegeëigend of hergebruikt wordt, en waarin het product (3) een verlengd intertekstueel engagement aan-

gaat met het geadapteerde werk.⁶ Van deze drie punten is de eerste voorwaarde de meest cruciale voor dit onderzoek, aangezien de andere twee punten ervan afgeleid zijn. Om aan te tonen wat er werkelijk bewerkt is, wordt bij elke werk van het corpus gekeken naar signalen die naar een ‘erkende omzetting’ van de Middelnederlandse *Beatrijs* of naar een andere versie van het sacristineverhaal verwijzen.

Binnen de huidige vertaal- en adaptatietheorie hebben toneelbewerkingen overigens een bijzondere status. Aangezien de toneeltekst maar één component is van de complexe multimediale verschijning van een narratief in het theater of op het filmscherm, wordt er gesproken van een proces van vertaling, of met de terminologie van Roman Jakobson: van intersemiotische transfer van de geschreven tekst naar performance bij elke opvoering (Carlson, 1985). In het geval van een toneelstuk dat een adaptatie is, spreken we dus over meervoudige niveaus van adaptatie, waarin de adaptatie van een tekst/verhaal een andere tekst oplevert, die vervolgens vertaald wordt naar een voorstelling. In mijn analyse zal ik vooral op het eerste niveau – dat van de tekst zelf – mijn argumenten baseren, maar laat ik het vertalen van toneeltekst naar performance niet buiten beschouwing. Dit is vooral van belang in die gevallen waarvan wij geen toneeltekst meer bezitten, maar slechts contextuele informatie over de opvoeringen, beschrijvingen of beeldmateriaal, zoals in het geval van de bovenvermelde *Beatrijs*opvoering in Leuven.

Een mystiek libretto als voorgeschiedenis – Maurice Maeterlincks *Soeur Béatrice* (1901)

Zeventien jaar voor de publicatie van de eerste Nederlandstalige dramatische bewerking en aan de wieg van alle toneelbewerkingen staat *Soeur Béatrice. Miracle en trois actes* (1901) van Maurice Maeterlinck. Over zijn bronnen onthult de auteur in een persoonlijke brief aan Watenphul het volgende:

La légende dont je me suis servi pour le poème dramatique de soeur Béatrice est une vieille légende flamande écrite probablement en 1320, par un moine anonyme; je l’ai trouvée à la bibliothèque de l’université de Gand. Elle a été traduite en anglais par M.M. L. Simons et L. Housmann, sous le titre ‘The tale of a nun’ et publiée dans ‘The Pageant’ en 1896 (M.M. Henry and Co. 93 St. Martin’s Lane London). Elle a également été traduite en français et publiée dans la ‘Revue-Blanche’, en 1897 (je crois). (Watenphul 1904, p. 87)

Het blijft onduidelijk welke tekst Maeterlinck in de bibliotheek van Gent gebruikt heeft, mogelijk een exemplaar van de uitgave van Jonckbloet. Toch kunnen we er van uitgaan dat Maeterlinck de Middelnederlandse versie van de legende gebruikt heeft, ook al wijkt zijn bewerking, die voor zijn oeuvre typische mystieke, symbolistische kenmerken vertoont, in verhaal en stemming sterk af van de *Beatrijs*. De nadruk ligt in deze bewerking op het mysterie en de Heilige Maagd, die in de tweede acte als personage opgevoerd wordt. De zonden van Béatrice worden overdreven getekend; in tegenstelling tot de hoofdrolspeelster in de *Beatrijs* geniet zij van haar leven als prostituee en maakt zij ten minste één van haar kinderen zelf dood.

Maeterlincks bewerking was bedoeld als libretto voor een componist die hem om een onderwerp had gevraagd, maar de tekst heeft bekendheid gekregen als toneelstuk.⁷ Het stuk werd een groot internationaal succes en menigmaal vertaald en opgevoerd. Een beroemd voorbeeld is de productie in de revolutionair symbolistische regie van Vsevolod Meyerhold in het Dramatisch Theater van St Petersburg in 1906-1908 met Vera Fedorovna Kommisarzhenskaya in de hoofdrol. *Soeur Béatrice* werd ook positief ontvangen in andere landen. In 1911 werd Sara Bernhardt geprezen voor haar interpretatie van de non in de opvoering in New York ('Bernhardt Wins Another Triumph', 1911). Jan Eelen vertaalde het toneelstuk drie jaar na de originele publicatie ook in het Nederlands (Maeterlinck, 1904).

Internationaal Jugendstil-spektakel – Max Reinhardts *Das Mirakel* (1911)

Met Maeterlinck zijn we buiten de Nederlandse taalgrenzen getreden. Met de volgende stap treden we buiten de grenzen van het tekstcentrische toneel. Toch kan men niet om de multimediale megaproductie heen die onder de naam *Das Mirakel* of *The Miracle* in première ging op 23 december 1911 in de Olympia Hall in Londen. Theaterimpresario C.B. Cochran had het theatergenie Max Reinhard uitgenodigd om een massale show te vervaardigen die geschikt was voor deze enorme arena. In 1904 had Reinhard in Berlijn *Soeur Béatrice* van Maeterlinck geregisseerd en daardoor was hij al bekend met de sacristinelegende. Voor deze locatie koos hij voor een pantomime – wegens de enorme afstanden in de arena kon er van gesproken tekst geen sprake zijn – die ook een bewerking van dit verhaal was. Het spel was gebaseerd op een verhaallijn die in elkaar gezet was door Karl Vollmöller en waarvoor muziek geschreven werd door Engelbert Humperdinck (Vollmöller & Reinhardt, 1912). Het spektakel, met een enorme

kathedraal als decor, tweeduizend acteurs en dansers, een koor van vijfhonderd en een orkest van tweehonderd man, was een overweldigend succes (Styan, 1991, p. 70).

Voor de receptie is het belangrijk te melden dat het personage van de non in deze bewerking eigenschappen van een Fin de Siècle-*femme fatale* krijgt. Zij wordt begeleid door de duivelse figuur van een op een fluit spelende ‘Spielmann’ en haar dans is dodelijk voor de mannen die haar ontmoeten. Het is een bewijs van de genialiteit van Reinhardt dat hij uit deze sentimentele, zwakke verhaalstof, waarmee hij de antieke collectieve toneelervaring voor een modern publiek wilde herscheppen, een hoge vorm van dramatische kunst heeft kunnen laten ontstaan. Het spektakel reisde na Londen door Europa met premières in Wenen in 1912, in Praag in 1913, Berlijn in 1914. Het toneelstuk werd tot 1931 in Europa en de Verenigde Staten opgevoerd (Styan, 1982, pp. 138-141). Overal oogste het enorm succes en het bracht de makers een buitengewoon grote financiële winst. De voorstelling werd bewerkt voor de film door Michael Carré met medewerking van Max Reinhardt als *Das Mirakel*. De film ging een jaar na de pantomime in december 1912 in Londen in première en werd vervolgens door heel Europa vertoond en kan alleen met de meest succesvolle en winstgevende blockbusters uit Hollywood vergeleken worden. Volgens de schattingen van de biograaf van Vollmöller werd de film gezien door 12 tot 15 miljoen mensen.⁸



Afbeelding 2. Foto van Maria Carmi (Princess Norina Matchabelli) in de rol van de Madonna in *Das Mirakel /The Miracle* van Max Reinhardt, Karl Vollmöller en Engelbert Humperdinck (bron: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Maria_Carmi_1911.jpg#file, geraadpleegd 03-01-2013).

In welke verhouding staat *Das Mirakel* tot de *Beatrijs*? Voor het verhaal van de pantomime heeft Vollmöller naar eigen zeggen zijn werk gebaseerd op de twee *exempla* van Caesarius, maar heeft hij duidelijk veel geleend van andere, uit de negentiende eeuw afkomstige bewerkingen van de legende, het meest van die door Maeterlinck. Het succes van Maeterlincks toneelstuk heeft ongetwijfeld meegespeeld in de keuze van het thema. Overduidelijk hebben Reinhardt en Vollmöller de non in deze bewerking Megildis genoemd om overeenkomsten met de *Soeur Béatrice* en eventuele twisten over auteursrecht te voorkomen. Het verhaal werd in Nederland herkend als verwant aan de *Beatrijs*. Over de sublieme vertolking van Onze Lieve Vrouw door de Italiaanse actrice Maria Carmi schreef bijvoorbeeld toneelcritica Top Naeff in de volgende woorden: ‘En zelve een wonder is wel geweest de vrouw die te Londen in *The Miracle* (de Legende van Beatrijs) de Madonna creëerde; iets van inniger “vergeestelijking” op het toneel heb ik nooit gezien’ (Naeff, 1918-1919, p. 11). Ook in verband met de film legde het contemporaine Nederlandstalige publiek duidelijk een verband met de *Beatrijs*.⁹ Het is belangrijk te beseffen dat, toen de eerste Nederlandstalige toneelversies gepubliceerd werden, de theatrale traditie van het sacristineverhaal in Europa al een geschiedenis van vijftien jaar achter de rug had, met enorm succes.

Katholiek melodrama – Felix Ruttens *Beatrijs*. *Mysteriespel in vier taferelen* (1918)

De Limburgse dichter en schrijver Felix Rutten (1882-1971) is in 1918 de eerste die een Nederlandstalige toneelbewerking schrijft. Zijn *Beatrijs. Mysteriespel in vier taferelen* is geheel in de stijl van de toen heersende realistische speeltraditie met een zware psychologisering van menselijke relaties geschreven (Rutten, 1918). Het is aan te nemen dat Rutten, die geschoold was in oudere Nederlandse literatuur, de Middelnederlandse *Beatrijs* als uitgangspunt gebruikte voor zijn bewerking. Dit wordt bevestigd door het feit dat hij in 1917-1918 colleges Nederlands volgde in Utrecht, bij C.G.N. de Vooys (Spronck, 1999, p. 240). Ook de titel van zijn bewerking wijst hierop. Ruttens eerste, derde en vierde bedrijf volgen de verhaallijn van de *Beatrijs* in grote lijnen. Hij behoudt ook de biechtscène, zij het enigszins aangepast en zonder de verschijning van de engel. Rutten voegt echter een tweede bedrijf aan de handeling toe waarin hij de ontrouw van de ‘jongeling’ – die hier ridder Valentijn heet – in detail in beeld brengt. De zondige zeven jaren krijgen daarentegen helemaal niet veel aandacht, nog minder dan in de Middelnederlandse versie. Er wordt maar kort naar verwe-

zen in de biechtscene waar Beatrijs met de volgende woorden ernaar verwijst: ‘Ik leefde in ontucht, eerst met mijn verleider [...]. Dan zeven jaar, voor ieder veil’ (Rutten, 1918, p. 82).

Rutten legt in zijn dramatisering weinig nadruk op het element van het Maria-wonder, maar hierin volgt hij zijn middeleeuwse bron exact. Daar is het wonder ook eerder aangeduid dan uitgebeeld. Het is belangrijk om zijn bewerking tegen de achtergrond van de versies van Maeterlinck en Reinhardt te analyseren, die allebei het wonder centraal hebben gesteld. Dan valt het de huidige lezer op in welke aspecten de bewerking van Rutten een nieuwe vertolking op het toneel heeft gebracht.

Ruttens bewerking heeft matig positieve weerklank gekregen in de literaire kritiek, zoals in een recensie van Lode Monteyne:

Het Maria-wonder werd herleid tot zijn eenvoudigste expressie terwijl het zuiver menselijke element uit de legende hier is uitgesponnen tot een drama in vier tafereelen. Het bovennatuurlijke blijkt bijzaak, ook al wordt het niet volkomen verdrongen en al blijft het waren om de actie in drie van de vier tafereelen. Doch het mystieke waas dekt de handeling niet meer geheel; het wordt af en toe uiteengerukt, zelfs uitgerafeld. De schoone eenvoud is weg en wordt vervangen door uiterlijkheden. De moderne geest, de moderne psychologie omwoekeren het middeleeuwsche gegeven. Beatrijs werd een mystisch drama, geschreven door een godsdienstig dichter, wiens oogen de pracht zagen van het verheven rituaal in de R.K. kerken. (Monteyne, 1926)

Ruttens literaire werk stond in het teken van zijn katholicisme en hij was voor velen het model van de katholieke dichter in Nederland (N.N., ‘Felix Rutten 60 jaar’, 1942, p. 1). Onderzoek moet nog aan het licht brengen wat hem het initiatief ingaf om een toneelbewerking van de legende te maken.¹⁰ Het ontstaan van zijn *Beatrijs* heeft wellicht iets te maken met pogingen om het katholieke toneel nieuw leven in te blazen. De eerste opvoering van de bewerking van Rutten is gegeven door het Calderón Toneel in november 1917, nog vóór de publicatie van het toneelstuk. Deze toneelgroep werd dat jaar volgens de initiatiefnemers opgericht omdat ‘de emancipatie van R.K. dramatiek [...] en de tijd tot het oprichten van een eigen vaststaand R.K. toneel aangekomen is’ (N.N., ‘Een R.K. Beroeptoneel’, 1917, p. 2). Wegens gebrek aan steun, tegenvallende belangstelling en financiële problemen hield het Calderón Toneel het niet langer dan een half jaar vol en viel het al eind 1917 uit elkaar (N.N., ‘Kunst en Letteren’, 1917, p. 2).

In sterke tegenstelling tot de mislukking van de eerste uitvoering staat het markante succes van het toneelstuk opgevoerd door Het Rotterdams Toneel onder leiding van Cor van der Lugt Melsert, met een première in september 1918.¹¹ De voorstelling trok volle zalen in Rotterdam en toerde nog in hetzelfde seizoen naar de schouwburgen van steden als Amsterdam, Nijmegen, Utrecht, Leeuwarden en Dordrecht. In de kritiek is vaak nadruk gelegd op het doorleefde spel van Alida Tartaud-Klein in de hoofdrol. Behalve juichende recensies waren er ook kritische stemmen, zowel over de bewerking als over de regie en de opvoering.¹² Toch was het toneelstuk duidelijk een groot succes en bracht het de auteur financieel gewin. Ruttens *Beatrijs* werd op het programma gehouden gedurende de jaren 1918-1923 en in mindere mate in 1924 en 1925. In 1927 kreeg het nieuw leven ingeblazen en opnieuw geproduceerd met een gedeeltelijk nieuwe cast.¹³

Het is kenmerkend voor het succes van het toneelstuk dat, toen in de herfst van 1924 een nieuwe filmbewerking van het Beatrijs-verhaal van de Franse regisseur Jacques de Baroncelli in Nederland getoond werd, het toneelstuk van Ruttens nadrukkelijk betrokken werd bij de promotie van de film.¹⁴ Het program-maboekje van het theater Tuschinski kondigt de film aan als 'Beatrijs, Groot dramatisch filmwerk in 6 bedrijven. Titelbewerking naar het stuk van Felix Ruttens'.¹⁵ De film zelf suggereert blijkbaar dat hij gedeeltelijk op basis van Ruttens verhaal gemaakt is.



Afbeelding 3. Scènes uit de film *Beatrijs* van Jacques de Baroncelli, met Sandra Milowanoff in de rol van Beatrijs (bron: *Het Weekblad. Cinema & Theater* 33).

Dit is des te opvallender als men bedenkt dat er in de versie van Baroncelli, gebaseerd op de bewerkingen van de sacristinelegende van Charles Nodier en Maeterlinck, duidelijke verschillen in de verhaallijn bestaan, waarvan de twee meest in het oog springende zijn dat hier het enig zoontje van Beatrijs overlijdt nog voor zij begint te zwerven en dat de biechtscene in het geheel ontbreekt.¹⁶ In ieder geval wordt de film in 1924 aanbevolen bij de kijkers met het argument dat hij een beeld geeft van de legende ‘zooals Dr. Felix Rutten ze in zijn tooneelstuk ons beschrijft. Zoo is dan ook de middenmoot der legende, het wereldsche leven van Beatrijs, zeer sober weergegeven, zooals ook Dr. Rutten deed, en de vertoonning er van wordt daardoor alleszins toonbaar’ (N.N. ‘Muziek en Tooneel’, 1924, p. 6.). Wellicht werd deze aanbeveling nodig geacht omdat het toneelspel van Herman Teirlinck – waar het wereldse leven juist heel uitvoerig en op een soms grove manier aan bod kwam – sinds het begin van 1924 in meerdere theaters in Nederland opgevoerd werd. De film kreeg veel positieve aandacht in de katholieke pers, maar er waren ook kritische stemmen te horen.¹⁷ In de sociaal democratische pers werd de verfilming schertsend aangeduid al ‘een speciaal katholieke gebeurtenis [...] met als apotheose een zingende non voor een altaar’ en is juist het ontbreken van aandacht voor het wereldse leven evenals het wonder zelf een van de punten van kritiek. Het werd een teken van oppervlakkigheid genoemd (‘Uitgaan’, 1924, p. 5). Toch was er veel belangstelling voor de film, die landelijk – maar vooral in katholieke steden als Breda, ’s-Hertogenbosch en Nijmegen – veel publiek trok.¹⁸

In de jaren dertig duikt Ruttens Beatrijs op in het amateur- en schooltoneel. In de winter van 1932 wordt zijn spel opgevoerd door de Toneelkring ‘Vandaag’ te Hamme in België, en enkele jaren later, in februari 1938, in het toenmalige Nederlands Indië door de Katholieke Jeugd Vereniging van Bandoeng, 1938 (N.N., ‘Toneelvoorstelling K.J.V.’ 1938, p. 11). In juni 1941 zijn er drie geslaagde voorstellingen gegeven in Bilthoven door de leerlingen van de Werkplaats Bilthoven.¹⁹

Expressionistische vernieuwing op het Vlaams toneel – Herman Teirlincks *Ik Dien. Een spel in drie bedrijven, ter verheerlijking van Zuster Beatrijs* (1923)

Toen Herman Teirlinck, de ook in Nederland beroemde vernieuwer van het Vlaamse toneel, vijf jaar na de publicatie van Ruttens *Beatrijs* een bewerking van het Beatrijs-verhaal aankondigde, waren de verwachtingen onder toneelkenners hoog. In twee nationale dagbladen in Nederland werd uitvoerig bericht dat Teir-

linck op 16 maart 1923 een voordracht gaf van zijn eigen *Beatrijs*-bewerking, die een kleine maand later in première zou gaan in Brussel. Een ‘particulier correspondent’ schrijft hierover uit Antwerpen:

Teirlinck heeft weer een nieuw spel geschreven, en wij hebben er gisteren de lezing, de aangrijpende voordracht uit ‘s dichters mond, met ‘s dichters gebaar van oog, lijf en handen, van bijgewoond. ‘Gemeenschapskunst’! Een kunst, die uitspreekt wat duizenden voelen, niet het uitzonderlijke gedroomd van een die in margine van ‘t leven staat, maar een uit de menigte, een man uit het gewoel, uit de jaarmarkt drukte. En zijn moraal luidt: ‘gehoorzaam zijn’, zich onderwerpen aan de groote strooming, ‘dienen’ in liefde, geheel zich geven... (N.N., ‘Een nieuw “spel” van Herman Teirlinck’, 1923)²⁰

Teirlinck heeft zijn versie in drie bedrijven bewerkt met een middelluik waar tussen Breugeliaanse kermisbeelden de Duivel als meester van het spel zelf de ondergang van de hoofdrolspeler aan de toeschouwers laat zien met toneel-intoneeltechniek. Het is moeilijk te zeggen of Teirlinck de Middelnederlandse *Beatrijs* als uitgangspunt of zelfs als inspiratie gebruikte. In de verantwoording die hij in de speelwijzer liet drukken zegt hij:

Dees spel is een modernistische omwerking van, het middeleeuwsch gedicht: Zuster *Beatrijs*. De oude legende geeft hier aanleiding tot het aanwenden van een dramatisch opzet die de uitbeelding naar den huidigen tijdgeest wenscht te richten. (J.B., 1923)

Desondanks vertoont zijn verhaal meer inhoudelijke en structurele gelijkenis met de versie van Maeterlinck. Ook in *Ik dien* maakt *Beatrijs* bijvoorbeeld eigenhandig een einde aan het leven van haar kinderen en probeert ze tevergeefs haar schuld op te biechten. Veelzeggend is ook de ondertitel van zijn bewerking, waarin hij met de naamvariatie ‘Zuster *Beatrijs*’ een direct verband met Maeterlinck lijkt te leggen. Daarentegen is het niet met zekerheid te zeggen of Teirlinck de bewerking van Rutten kende. Het is mogelijk dat de Vlaamse theaterman, die vaak in Nederland verbleef, de tekst gelezen heeft of een van de opvoeringen bekeek, maar daar zijn geen aanwijzingen voor in zijn tekst. Teirlincks bewerking geeft de indruk dat het *Beatrijs*-verhaal hem modieus en actueel materiaal aanbood waarmee hij zijn toneelexperimenten vorm kon geven en waarmee hij op succes kon rekenen. Hij gebruikte de populaire thematiek om gemeenschapskunst, kunst voor alle lagen van de bevolking te realiseren. Hij schreef zelf over het spel, dat het ‘door zijn eenvoudige symmetrische constructie, door zijn vele

haast-primitieve contrasten, door zijn grote mobiliteit en door de algemeenheid van zijn geestelijken en zedelijken inhoud, waarlijk eene onmiddellijke aansluiting met de volksziel verwezenlijkt' (Teirlinck, 1923, p. 8).

Ik Dien ging op 7 april in première in Brussel in de Koninklijke Vlaamsche Schouwburg, onder regie van Jan Poot. De kostuums en decors voor het stuk werden door Teirlinck zelf ontworpen en Rezy Verschueren speelde Beatrijs. Datzelfde jaar, in de herfst, werd *Ik dien* door het gezelschap van De Gruyter opgevoerd in de Nederlandsche Schouwburg te Antwerpen. In februari 1924 ging het ook in Nederland in première, opgevoerd door de Koninklijke Vereniging Het Nederlandsch Tooneel in de regie van Willem Royaards en met de expressionistische decor- en kostuumontwerpen van Hendricus Theodoor Wijdeveld. Magda Janssens speelde Beatrijs en Jacqueline Royaards-Sandberg trad op als de Heilige Maagd. De voorstellingen in België en Nederland hebben een golf van recensies, kritische beschouwingen en literaire debatten veroorzaakt. De voorstanders van het stuk juichten het toe omwille van de moderne experimentele vorm en de verheven literaire stijl van Teirlincks taal. Karel van de Woestijne schrijft bijvoorbeeld na de première in Brussel:

De houding van Teirlinck voor de Beatrijs-legende is bij uitstek modern; ik aarzel niet haar zelfs geheel nieuw te noemen. Zij is het vooral omdat zij zo humaan is. Al, of zo goed als al de schrijvers, die vroeger deze legende tot onderwerp van verhaal of drama hebben gekozen, nemen aan dat de eigenlijke opgave is: het mirakel. Hoofdpersoon is niet Beatrijs (zij is feitelijk maar een middel ter verheerlijking der Moedermaagd), maar Maria. Het moderne bij Teirlinck, dat van zijn drama in alle waarheid een drama maakt van dezen tijd, is dat hij de rollen heeft omgekeerd. [...] De manier waarop hij met oude middelen te werk gaat, laat ze een prachtige vernieuwingskuur ondergaan. (Van de Woestijne, 1993, p. 239)

Door zijn tegenstanders, vooral van katholieke kant, werd Teirlinck bekritiseerd om de 'ongewijde' manier waarop hij met de geloofsthematiek omging, bijvoorbeeld in de recensie van een zekere H.B. over de Nederlandse première:

[...] door fantasie en dichterlijke visie heeft Teirlinck toch Beatrijs in de rauwste realiteit gezet. Na door Gratiaan verlaten te zijn, wordt ze in zijn stuk een veile, schaamteloze prostituee, die voor een ordinair bordeel oude heren en negers aanroept! Ik kan mij begrijpen dat men dit in Katholieke kringen heiligschennis vindt! [...] De ragfijne sfeer van de primitieve legende verscheurt hij door een Breughelsch kermistoneel, gedirigeerd door de Duivel. [...] Een uitvoering, qua regie stellig een evenement. Maar

aan echte dramatische schoonheid schonk zij mij niets dan telkens het idee: afblijven van de Beatrys-legende met ongewijde handen! (H.B., 1924, p. 8)

Het toneelstuk werd na Brussel en Antwerpen, waar het veel bijval oogstte, op veel locaties in Nederland – Amsterdam, Haarlem, Rotterdam, Utrecht, Den Haag – gespeeld in de lente van 1924 en bleef sterke reacties uitlokken. Er is duidelijk sprake van rivaliteit tussen de *Beatrijs* van Rutten en *Ik Dien* in de toneelzalen, maar in deze periode schijnt Teirlincks stuk te triomfeeren. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de advertenties die *Ik Dien* aanprijzen als ‘De daad van dit seizoen’ terwijl Ruttens *Beatrijs* op dezelfde pagina geadverteerd met de opmerking ‘Zeer verminderde prijzen’ (Advertentie, 1924, p. 4). Daarentegen bleef de versie van Rutten op het repertoire staan terwijl de versie van Teirlinck na dit seizoen in Nederland niet meer gespeeld werd. Overigens zijn er van de *Beatrijs*-bewerkingen van Rutten en Teirlinck operabewerkingen gemaakt door Willem Landré (opvoeringen in 1925 en 1926) en Ignace Lilien (1928).²¹



Afbeelding 4. Kostuumontwerp van Hendricus Theodoor Wijdeveld voor de Duivel in *Ik Dien* van H. Teirlinck (coll. Theater Instituut Nederland, Amsterdam).

Sacraal ritueel en openluchttheater – Herman van Overbeke *Dramatisch verhaal* (1925)

In 1925, twee jaar na de publicatie van Teirlincks *Ik dien*, verscheen een nieuwe toneelbewerking van de Gentse dramatisch auteur en regisseur Herman van Overbeke (1895-1957), met de lange titel *Beatrijs. Dramatisch verhaal der middeleeuwse legende volgens den tekst van het Haagsche handschrift naar oude wijs met aanpassing van oude wereldsche en kerkelijke liederen voor het tooneel bewerkt in vijf handelingen met voor- en naspel*. Zoals de auteur dit in zijn titel duidelijk maakt, wordt deze bewerking gekenmerkt door het feit dat alleen de woorden van de originele Middelnederlandse tekst van de *Beatrijs* gebruikt werden, al waren ze waar nodig in de directe rede gezet. Deze bijna ‘sacrale’ behandeling van de originele tekst wordt nog onderstreept in de metateksten, bijvoorbeeld door de dramatis personae met Middelnederlandse woorden aan te duiden, zoals ‘De jonghelinc in witten gecleet’, maar ook in het ‘Bijblad’ waar de auteur uitlegt:

De volgnummers naast de versregels zijn de volgnummers van het handschrift dat bewaard wordt te Den Haag. Aan deze nummers kan men nagaan hoe trouw dit ‘spel’ bij de ‘sproke’ blijft. (Van Overbeke, 1925, p. 17 en Bijblad)

Dat niets toegevoegd werd aan de originele tekst, betekende overigens niet dat alles behouden bleef. De in de ogen van velen als problematisch en onzedelijk beschouwde passage waarin Beatrijs aan de jongeling belooft dat hij straks in een goed opgemaakt bed alles met haar mag doen (*Beatrijs* vv. 359-362), werd bijvoorbeeld geschrapt uit deze versie.

Al in december 1924 bericht een correspondent uit Gent over de plannen van de auteur:

Herman van Overbeke, de man van het Algemeen Verbond voor Katholiek Toneel, heeft een plan van zeven spelen in voorbereiding, welke voor en als het ware door het volk zullen worden vertoond. Zijn stellige overtuiging is, dat de nieuwe geest des tijds in Vlaanderen geen aanknopingspunten vindt bij de Renaissance, maar in zeer vele punten overeenkomst vertoont met dien der Middeleeuwen. Hij ziet het theater opnieuw in dubbele verschijning: kerkelijk en wereldlijk, vereenigd nochtans in hetzelfde kader van het oude en toch ook weer moderne Gent. (N.N., Tooneelplannen te Gent, 1924)

Het experiment van Van Overbeke is vergelijkbaar met dat van Teirlinck in het nastreven van toneel als een collectieve ervaring, hoe verschillend de uitkomst

ook geworden is. Allebei de bewerkingen waren pogingen om een uitweg te zoeken uit de oude traditie van het realistische toneel. Beide auteurs zochten naar een massale en collectieve ervaring door het behandelen van gemeenschappelijke problemen, strevend naar een gevoel van nationale verbondenheid (vgl. Erenstein 2001, p. 290). Toch is het duidelijk dat Van Overbekes bewerking een reactie was op *Ik dien* en er een soort antithesis van vormde. Bij Teirlinck het verhaal getypeerd wordt door vrijheid in bewerking, experimentele bewegelijkheid, wervelende sensualiteit – ook uitgedrukt in de figuren van Blik en Tong, de personificaties van de zintuigen van Beatrijs – en het benadrukken van de zondige jaren van het hoofdpersonage. Tegelijkertijd staat de versie van Van Overbeke voor de nadrukkelijke onveranderde kwaliteit van het geschreven woord, de statische geritualiseerde stijl en de sacrale omlijsting. Nog opvallender is dat het hier – ondanks alle nadruk van Van Overbeke op toneel als een collectieve ervaring voor een breed publiek, een streven dat sterk verbonden was met de plaats van openluchttheater volgens de ideologie van de Vlaamse Beweging – toch om een elitair toneel ging, dat door zijn archaische tekst door weinig toeschouwers op een tekstueel niveau ervaren kon worden.²²




Afbeelding 5. Affiche voor de opvoering van *Beatrijs* in Knokke-Zoute, in het kloosterpand van de Sint-Dominicuskerk, 6-7 en 13-15 aug. 1932 (KADOC Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving, Leuven).

De Beatrijs-bewerking van Van Overbeke werd een enkele keer opgevoerd in februari en maart 1925 door het Vlaamsche Volkstoneel te Gent.²³ Karel van de Woestijne schreef in zijn recensie:

Deze vertooning laat een zeer gemengden indruk na. Zoals gezegd, het is geen toneel. Het is een voorlezen van de legende door diverse personages, met verduidelijking van het gebeuren door liederen en allerlei beelden. [...] Het was eerder een zuivere religieuze manifestatie van zeer hoge artistiekeit, waarvan een bekoring uitging, die wij het best kunnen vergelijken met den indruk, dien alle liturgische plechtigheden op een gelovigen toeschouwer nalaten. (Van de Woestijne, 1925, pp. 425-426)

DE VRIENDEN VAN DEN KONINKLIJKEN NEDERLANDSCHEN SCHOUWBURG VAN GENT



BEATRIJS

Voorstellingen
Représentations
Performances
Aufführungen

6 - 7 - 13 - 14 - 15
OOGST

Plaatsbespreking
Location
Seat booking
Platzbelegung

S. I. Z. Elisabethlaan, 3
Het Zoute
Tel. 616.06

Kloosterpand van St Dominicuskerkje
Enclous de l'église des Dominicains

Knokke-Zoute

Cloistercourt of the St Dominique church
Klosterhof der St Dominikuskirche

Afbeelding 6. Aankondiging met foto van de opvoering van *Beatrijs* in Knokke-Zoute in het klooster van de Sint-Dominicuskerk, 6-7 en 13-15 aug. 1932 (coll. KADOC Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving, Leuven).

Het toneelstuk werd dertien jaar later, in 1938, opnieuw opgevoerd als een openluchtvoorstelling in het kloosterpand van het Dominicaner kerkje in Knokke-Zoute door het Gezelschap Joris Diels, met Van Overbeke als artistiek directeur en Jet Naessens in de hoofdrol. Deze keer heeft de locatie het sacrale karakter van de uitvoering verder ondersteund. De tekstgerichtheid van Van Overbekes benadering werd ook manifest in de viertalige editie van de Middelnederlandse *Beatrijs* die ter plekke te koop was (Van Overbeke, 1938). Een gelijktijdig gehouden Internationaal Congres voor Phonetische Wetenschappen

maakte het evenement tot een internationaal gebeuren, wat ook zichtbaar was in het in vier talen verschenen programmaboekje (Van Overbeke, 1938). Dit programmaboekje en de recensies ademen dezelfde sfeer van sacraal ritueel. Het is weinig verrassend dat de voorstelling – opnieuw in het Middelnederlands – in de nationalistische pers gevierd werd als een triomftocht voor ‘onze eigen taal, die in rijkdom aan de klank en kleur en rythme haars ghelijke in deze gouwen nooit vinden zal!’ (De Vlaeme, 1938, pp. 681-682).²⁴

Massaspektakel in Nederland – *Het Mirakel* door professionele en amateurgroepen (1933, 1935)

Na deze drie literaire adaptaties was het nog lang niet afgelopen met *Beatrijs*-bewerkingen voor het toneel. Er is een groep bewerkingen die minder beduidend is uit literair oogpunt, maar voor een volledig beeld van de Beatrijs-receptie in de eerste helft van de twintigste eeuw zijn zij net zo belangrijk als bewerkingen met een voornamelijk artistieke pretentie. In 1933 komen de twee lijnen van de traditie van *Das Mirakel* en het Beatrijs-verhaal in Nederland bij elkaar als Johan de Meester de pantomime van Reinhardt als *Het Mirakel* opvoert in de Grote Schouwburg in Rotterdam en Theater Carré in Amsterdam.²⁵ Tekenend is dat de non hier niet meer Megildis maar Beatrijs heet. Het stuk is met enige kritiek ontvangen door de pers, vooral omdat het genre als verouderd ervaren werd, gemaakt voor een ander tijdperk:

Men zegt, dat Reihardt's vertooningen van deze pantomime een dubbel wonder brachten [...] Dat was in 1912... vóór den oorlog en vóór de film. Toen was het scheppen van een pantomime uit het leege niets, met volmaakte massaregie en requisieten van grandioze kostbaarheid een werkelijk nieuwe en aanvaardbare vorm: het toneel als 'show', het kerkelijk spel, met revue-techniek en circusmiddelen geperfectionneerd. Precies deze zelfde middelen hebben echter den weg tot de film voorbereid en thans is daardoor de verrassing van het nieuwe verbroken, vergelijkingen vallen uit ten nadeele van het zooveel beperkter werkende tooneel. En bovendien: het was *zonder* Reinhardt [...]. (Scholte, 1933, p. 12)

Dit weerhield de organisatoren van het feest ter gelegenheid van het 750-jarig bestaan van de stad 's-Hertogenbosch er niet van om het stuk opnieuw op te voeren in de ridderzaal, in juli 1935. Dit gebeurde onder de titel *Het spel van Beatrijs* als een grandioos religieus spektakel, met de beroemde acteurs: Mary Musch-Smitshuyzen als Beatrijs en Jan Musch in de rol van de speelman, die

geassisteerd werden door honderden gelegenheidspelers uit de stad (Spierings 1935, p. 2).



Afbeelding 7. Foto van Mary Musch-Smitshuyzen als Beatrijs en Jan Musch in de rol van de speelman in *Het spel van Beatrijs*, opgevoerd in 's-Hertogenbosch (coll. Theater Instituut Nederland, Amsterdam).

Niet alleen was de titel van het spel vertaald maar in het bijbehorende programmaboekje werd ook duidelijk uitgelegd dat het spel van Reinhardt, Vollmöller en Humperdinck bewerkt was, terwijl het grondig gereinigd was van 'vervalschingen' en doctrinaire fouten:

Den Bosch wenst echter geen drama, waarin de zuivere intentie wordt opgeofferd aan de dramatische spanning. Het wenscht een drama ter eere van Maria; een drama waarin zoo zuiver mogelijk de Katholieke opvattingen over Maria's Middelaarschap, Haar liefde en moederlijke zorgzaamheid, gehandhaafd blijven. Het wil de Maria-vereering niet gebruikt zien voor theater dat overdondert met allerlei onverwachte wendingen en vreemdsoortige spanningen, maar wenscht theater dat dient, theater dat zich zuiver verhoudt tot de Katholieke sfeer der stad, en haar bijzondere Mariadevotie. (Spierings, 1935, p. 9)

Dit was vooral nodig om de suggestie te voorkomen dat de Moedermaagd de misstap van Beatrijs zou goedkeuren en onder haar bescherming zou hebben genomen, wat verschillende bewerkers – Maeterlinck, Keller, Teirlinck, Rein-

hardt – gesuggereerd hadden. ‘Zij zijn de niet-Katholieke bewerkers’, aldus Spierings, ‘die uitgaande van de wereldsche sentimenten die juiste grensch tusschen goedertierenheid en lankmoedigheid niet weten te treffen’ (Spierings, 1935, p. 10). De uitvoeringen werden als een enorm succes beschreven in de regionale kranten, maar financieel zou er sprake zijn geweest van een behoorlijk tekort.²⁶

Verzuild amateurtoneel en kermisvermaak – bewerkingen van Lucie de Brauw, Willem Hart en Jan Vuysters

Amateur- en studentenverenigingen speelden vaak adaptaties van het Beatrijs-verhaal in de jaren dertig. De bewerking van Lucie de Brauw, die in 1933 uitgegeven is in de reeks Leekenspelen van de Vrijzinnig Christelijke Jeugd Centrale onder de titel *Beatrijs*, is gemaakt voor het protestantse jeugdtonaal (De Brauw, 1933). Het stuk is ten minste twee keer opgevoerd: in april 1935 door Vrijzinnig Christelijke Jeugdbond afdeling Zeist tijdens zijn Lustrumviering en in 1936 door de Vrijzinnig Christelijke Jeugdgemeenschap Bilthoven (N.N., ‘Lustrum Vrijz. Chr. Jongerenbond’, 1935, p. 13; N.N. ‘Bonte Avond te de Bilt’, 1936, p. 11). Het voorwoord verwijst het protestantse publiek met een korte apologie naar de algemene christelijke waarden, uitgedrukt in dit middeleeuwse verhaal.²⁷ Het is in dit kader misschien geen toeval dat de hele biechtscene weggelaten is uit deze versie, waarvan de handeling en het taalgebruik sterk versimpeld zijn.

Naast deze protestantse adaptatie van het verhaal schijnt ook een bewerking te hebben bestaan van Willem Hart, *Het spel van Beatrijs*, dat voor katholiek amateurtoneel gebruikt werd. De Amusementsclub voor Rooms Katholieken Ernst en Luim voerde het bijvoorbeeld op bij zijn eerste lustrum in 1936, onder de regie van J.F. Ruijssenaars (N.N., ‘Ernst en Luim jubileerde’, 1936, p. 7). Helaas is hier geen tekst van bewaard. De bewerking van Willem Hart is in 1935-1936 meermaals opgevoerd door het gezelschap Piet Vink, onder meer op kermissen.

Een andere weinig bekende bewerking is gemaakt door Jan Vuysters (1878-1966), de Oisterwijkse auteur en correspondent van enkele Brabantse bladen, die een bescheiden bekendheid geniet door zijn Katholieke hoorspelen, zaal- en openluchtspelen (Griendt, 1955, p. 306). Hij heeft zijn bewerking in samenwerking met Joh. Spoorenberg geschreven onder de titel: *Beatrijs. Romantische bewerking voor het toneel* (1942). Het stuk is nooit in druk verschenen, maar een manuscript wordt bewaard in het regionale archief in Tilburg.²⁸ Er zijn aanwijzingen voor opvoeringen door De Haghespelers o.l.v. Alex Hock in het seizoen

van 1942-1943, onder andere in schouwburgen in Leiden, Den Bosch, Utrecht en Dordrecht. Het werd zeer slecht ontvangen door recensenten.²⁹

Volksverbondenheid en het 'gezonde natuurlijke Germaansche denken' – Ad Hooykaas' *Beatrijs* (1942-1944)

Ad Hooykaas, verbonden aan het studenten- en amateurtoneel, was bekend in Utrecht door zijn experimentele avantgarde-interpretaties en genoot door deze werkzaamheden groot aanzien. In de eerste jaren van de Tweede Wereldoorlog trad hij ook op in de kloosterhof bij de Dom, waar hij met een eigen toneelgroep, De Ghesellen van den Spele, een reeks wereldlijke en geestelijke toneelstukken uit de Middeleeuwen opvoerde tijdens openluchtvoorstellingen (Schilp, 1975, p. 176). De Ghesellen van den Spele werden in juli 1943 door de het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (DVK) aangewezen als bespeelers van de Utrechtse Stadsschouwburg voor het volgende seizoen, met Hooykaas als regisseur. Dat had hij onder andere te danken aan zijn verdienstelijke openluchtvoorstellingen (Van der Logt, 2008, p. 75). In deze periode streefde men ernaar om een nationaalsocialistische theatertraditie te ontwikkelen door een keuze uit klassiek nationaal repertoire, waaronder ook middeleeuwse spelen. Deze nieuwe theatertraditie moest de 'volksverbondenheid' versterken (Van der Logt, 2008, p. 399). Door het aanbod van het DVK te accepteren, kon Hooykaas na circa achttien jaar amateurtoneel een eigen professioneel gezelschap oprichten. Dit betekende dat hij zich opportunistisch liet gebruiken voor een nationaalsocialistische cultuurpolitiek, concludeert Ad van der Logt in zijn onderzoek naar het drama van de nationaalsocialisten in Nederland.³⁰

Een toneeltekst van de adaptatie ontbreekt, maar uit de recensies is te reconstrueren dat Ad Hooykaas een bewerking maakte volgens het recept van Van Overbeke, met behoud van de originele Middelnederlandse tekst.

Beatrijs is een algemeen bekende middeleeuwse legende, welke de laatste jaren veelvuldig is bewerkt, o.a. door Boutens in verhalende versvorm, door Felix Rutten en Herman Teirlinck (Ick Dien) in dramatischen vorm, terwijl *Das Mirakel*, een pantomimische bewerking, eveneens op het oude verhaal teruggaat. Geen van deze dichters echter heeft zich strikt gehouden aan het middeleeuwse vers en aan het oorspronkelijke gegeven. Enkele jaren geleden is een Vlaamse bewerking in Knocke gespeeld, welke zich aan den middeleeuwse tekst hield, maar om het spectaculair en muzikaal te verlevendigen, o.a. verschillende gezongen 'Einlagen' inlasch-

OPENLUCHTSPELEN

Kloosterhof van den Dom te Utrecht

„DE GHESELLEN VAN DEN SPELE”
 onder leiding van Ad. Hooykaas
WEGENS GROOT SUCCES

Elken avond, ook ZONDAG a.s., begin 7.30 u. Einde 8.50 u.

„BEATRIJS”

Op verzoek Zondagmiddag 3 uur:

Lanseloot van Denemerken

gevolgd door

DE SOTTERNIE VAN DEN BUSKENBLASER

PRIJZEN DER PLAATSEN: f 2.—, f 1.50, f 1.—
 (alle rechten inbegrepen). Plaatsbespreking van 10-5 uur
 Bureau Kloostergang, Achter den Dom.

Afbeelding 8. Advertentie voor de opvoering van *Beatrijs* door De Ghesellen van den Spele o.l.v. Ad Hooykaas, opgevoerd in de kloosterhof bij de Dom (bron: *Utrechts Nieuwsblad*, 10-07-1942, p. 4).

te. Hooykaas heeft het idee, om den tekst in zijn oorspronkelijke gedaante te handhaven, overgenomen, maar hij heeft de intermezzi verworpen. (N.N., 'De Middeleeuwen herleven', 1942, p. 5)

Zijn benadering kreeg veel positieve aandacht in de lokale pers.³¹ De première van deze *Beatrijs* op 23 juni 1942 trok een grote groep Utrechtse notabelen, onder anderen de beroemde C.G.N. de Vooy, hoogleraar neerlandistiek en uitgever van de middeleeuwse prozaversies van het Beatrijs-verhaal. Volgens een recensent had De Vooy bewondering voor de wijze van bewerken 'zonder de tekst eenig geweld aan te doen'.³² De nadruk die Hooykaas zelf legde op de originele en zuivere middeleeuwse tekst, was al duidelijk in het citaat hierboven, waarin beweerd werd dat zijn versie nog authentiekter was dan de 'Vlaamsche bewerking in Knocke gespeeld', waarmee hij natuurlijk de versie van Van Overbeke bedoelde. Hooykaas verwierp de spectaculaire 'Intermezzi' of 'gezongen Einlagen' en handhaafde de 'tekst in zijn oorspronkelijke gedaante', schrijft de recensent (N.N., 'De Middeleeuwen herleven', 1942, p. 5). Opvallend genoeg werd niet vermeld dat Hooykaas ook met muziek werkte; verschillende groepen van koorknappen zorgden voor de muzikale ondersteuning van het toneelspel. Ook in een later artikel, in 1943, kwam de regisseur nog op de tekstuele zuiverheid terug door met nadruk te beweren dat hier geen sprake was van een 'dramatisering van de Beatrijs legende in archaïstische taal' maar van de authentieke tekst:

Dit dichtwerk is echter zoodanig geschreven, dat het zoo te zeggen klaar ligt voor de tooneelopvoering. Slechts enkele zeer kleine onbeduidende aanpassingen zijn voldoende. [...] Zoo kan dus, aldus Ad. Hooykaas, gerust gezegd worden, dat de *Beatrijs* in zijn Middelnederlandschen (oorspronkelijken) vorm onmiddellijk te spelen is ... (N.N., 'Na *Marieken Beatrijs*' 1943, p. 3)

De door N.H. den Hertog geschreven recensie van de *Beatrijs*-voorstelling van Hooykaas in het nationaal-socialistische *Nationale Dagblad* geeft een typisch voorbeeld van de antireligieuze nazi-visie op middeleeuwse teksten. Den Hertog ziet de *Beatrijs* als een leerzame illustratie 'welk een invloed de kerk in de middeleeuwen verkreeg op den mensch en welk een worsteling het gezonde natuurlijke Germaansche denken heeft gevoerd met de tegennatuurlijke eischen, die de kerk stelde.' Hij geeft een merkwaardige interpretatie van sommige verzen:

Toch merken wij ook in de *Beatrijs* nog een spoor van het natuurlijke reageren van het Germaansche gevoel op als onfeilbaar aangenomen dogma's. Als *Beatrijs* den Ridder volgt wijst hij haar op het gezang der vogels en zegt: Elck singht naer syne natuere. Hiermede duidt hij op de natuurlijke reactie van een *Beatrijs*, die het klooster ontvlucht om haar natuurlijke roeping in het huwelijk en het moederschap te volgen. (Den Hertog, 1943)

Hooykaas' *Beatrijs* werd eerst in juni en juli 1942 gespeeld in Utrecht, gevolgd door enkele opvoeringen in het Openluchttheater De Goffert in Nijmegen. Het bleef ook de volgende zomer op het repertoire staan, met opvoeringen in augustus en september 1943.³³ In de zomer van 1944 heeft Hooykaas zijn *Beatrijs* opgevoerd in het openluchttheater Piet Vink in Maastricht, maar hij wees – na enige aarzeling – het aanbod af om zich daar met een ruime subsidie van de Cultuurkamer te vestigen (Erenstein, 2001, p. 295).

Besluit

In deze beknopte bespreking van de dramatische bewerkingen van het *Beatrijs*-verhaal is een beeld ontstaan waarin de – in onze tijd grotendeels in vergetelheid geraakte – rijkdom en de veelzijdigheid van *Beatrijs* op de planken in de eerste helft van de twintigste eeuw de meest bepalende elementen zijn. Drie factoren lijken hierop invloed uitgeoefend te hebben: het artistieke, het financiële, en het religieuze of ideologische. Mijns inziens is de populariteit van de *Beatrijs* in deze periode niet los te zien van de *Fin de Siècle*-interesse voor de middeleeuwen en

mystieke thematiek, en van de veranderende maatschappelijke positie van de vrouw. De vage middeleeuwse ambiance in de toneelstukken van de toen zeer populaire Maeterlinck – ook in de *Soeur Béatrice* aanwezig – heeft een doorslaggevende invloed uitgeoefend op de herwaardering van middeleeuws drama (Erenstein, 2001, pp. 285-287). Reinhardt heeft het Beatrijs-verhaal losgemaakt van de taal en heeft het verhaal van de non met pantomime, muziek en massale bewegingen gemaakt tot een collectieve internationale toneelervaring. Deze manier van omgaan met het verhaal zou een vervolg krijgen in het nieuwe medium film dat in deze tijd een enorme ontwikkeling doormaakte en met zijn nieuwe mogelijkheden voor artistieke expressie toneelmakers fascineerde. Het is geen toeval dat de versies van Maeterlinck, Reinhardt en Rutten gebruikt zijn voor verfilmingen. Ook Teirlinck was geboeid door de nieuwe media en hij gebruikte voor zijn Beatrijs-bewerking eveneens filmische technieken (Van de Voorde, 1923, pp. 14-16). Reinhardts *Das Mirakel* en de wijd verspreide filmversie hiervan maakten het Beatrijs-verhaal gewild onder een zeer breed, internationaal toneelpubliek. Bovendien gaf zijn model, waarin hij artistieke vernieuwing combineerde met grote financiële winst, een positief voorbeeld en een financieel potentieel aan de Nederlandstalige bewerkingen.

Van groot belang is dat de Middelnederlandse *Beatrijs* – in tegenstelling tot de *Abele spelen* en *Elckerlijc* bijvoorbeeld – oorspronkelijk niet in een dramatisch genre geschreven is en daarom bewerking in welke vorm dan ook nodig had voor een opvoering. ‘The adapter is an interpreter before becoming a creator’, schrijft Hutcheon (Hutcheon, 2006, p. 110), en aangezien adaptatie altijd een vorm van interpretatie met zich meebrengt, werd de Beatrijs-receptie van bewerkers en publiek in deze periode een slagveld van ideologieën. Met andere woorden, de toneelpraktijk werd een terrein waar de discussies over wat ‘de Beatrijs’ in werkelijkheid was, gevoerd kon worden. We zien dus in een zeer brede receptie grote creativiteit gepaard gaan met veel discussie, nieuwe interpretaties en opbouwende en afbrekende recensies. Er is veel dynamiek tussen de Middelnederlandse tekst en de bewerkingen, en tussen de bewerkingen van het verhaal onderling. Veel van de bewerkingen kunnen als steeds nieuwe pogingen gezien worden om op nieuwe manieren te definiëren wat ‘de Beatrijs’ is, vaak als reactie op een eerdere interpretatie en geboren uit ontevredenheid met een eerder antwoord (vgl. Carlson, 1985, pp. 9-11).

De veelzijdigheid van bewerkingen in deze periode heeft ook met processen van canonvorming te maken. De canonisatie van de Middelnederlandse *Beatrijs* was in ontwikkeling in deze periode. Men beseftte wel dat het verhaal een belangrijke vertegenwoordiger van het literair erfgoed was, maar het was nog niet vastgelegd als verplichte schooltekst, vastgevroren in één canonieke vorm. Het is

voor de receptiegeschiedenis belangrijk te beseffen dat als wij in de late twintigste en vroege eenentwintigste eeuw over ‘de Beatrijs’ praten, dat iets anders is dan in de eerste helft van de twintigste eeuw. Wij kennen de *Beatrijs* als een belangrijke Middelnederlandse tekst in de Nederlandse canon, overgeleverd in één handschrift. Maar in de periode voor 1945 was het proces van canonisatie nog niet zo ver en omdat het modieuze verhaalstof betrof, circuleerden er toen een grote hoeveelheid Beatrijs-bewerkingen. Ik vermoed dat voor de meeste mensen ‘de *Beatrijs*’ gewoon een stramien was dat met de volgende zin samengevat kan worden: een door liefde gekwelde non vlucht uit het klooster de wereld in en ondervindt daar veel tegenspoed, maar door een wonder van de Heilige Maagd, die haar plaats inneemt in het klooster, kan ze uiteindelijk toch terugkeren. Dit stramien kon dan op zeer verschillende manieren ingevuld worden en leverde als resultaat een breed spectrum van gedramatiseerde Beatrijsverhalen op. Door deze interpretaties groeide in verschillende lagen van de bevolking het besef dat de tekst van de Middelnederlandse *Beatrijs* een nationale culturele schat is en daarom een belangrijk deel van de nationale en talige identiteit uitmaakt.

Laten we teruggaan naar de opvoering van 1938 door de Katholieke Vlaamse Hoogstudenten in Leuven en de actie om de verfkwastactivist Florimond Grammens te bevrijden. Ik heb redenen te denken dat hier de bewerking van Van Overbeke gebruikt werd. Dat deze bewerking, met haar nadruk op de verhevenheid en de waarde van de eigen taal, en misschien de suggestie van enige authentieke vorm, de hartstocht van de studenten wekte, is weinig verrassend. De *Beatrijs*, ingebed in een evenement waar samenhangigheid door gedeelde Nederlandstalige identiteit centraal stond, leverde vanzelfsprekend energie voor de uitsluitende mechanismen van de taalstrijd. Dezelfde mechanismen van uitsluiting zijn aan te wijzen in de nauw met de taal verbonden kwestie van geloof en sacraliteit. Omdat de *Beatrijs* een religieuze thematiek heeft en een Maria-mirakel beschrijft, heeft het verhaal uiteraard vooral het katholieke deel van de bevolking aangesproken. Dit is duidelijk te zien in het overzicht van de opvoeringen. Maar zoals wij in het bovenstaande hebben kunnen zien, is ook vaak gesuggereerd of beweerd dat de tekst uitsluitend in een katholieke interpretatie gerechtvaardigd is. Nationale en geloofsidentiteit zijn natuurlijk explosieve onderwerpen, zeker in de jaren dertig van de twintigste eeuw. In verband met de *Beatrijs* is deze neiging tot uitsluiting duidelijk verwoord door pater Stracke:

En hunne Beatrys in de vele boeken, tooneelspelen, pantomines (en filmen?) te beschouwen, om ze te stellen naast of tegen, nooit boven onze Beatrys, is vrijwel onmogelijk. En maar goed! Want ik weet haast niet hoe ik het aan bord leggen zou, om voor de vele moderne bewerkingen (drie of vier uitgezonderd) veel sympathie op te wekken. Voor enkelen, ik denk

aan Maeterlinck, een Vlaming zonder taal, én Teirlinck, een Vlaming zonder Godsdienst, zou ik scherp moeten zijn in afkeurende kritiek. Zóó waar is het dat men moeilijk herscheppen kan, wat eens goed werd geschapen, en dat mensen, met 'n anti-Middeleeuwschen en anti-Religieuzen geest, Beatrys hadden moeten vereeren of toch ongemoeid laten in haar tijd, in haar opzet, *onze Beatrys* in haar schoonheid! [...] *Onze Beatrys* is van Hemel en aarde, van wereld en Paradijs; daarom voor alle menschen en tijden; want zij werd gedicht in 'n grooten tijd door 'n edele ziel voor het gezond geslacht van een hoogstrevend volk: het onze, toen, nog Dietsch en nog Roomsch. (Stracke, 1930, p. 33)

Ondanks de rabiate woorden van Stracke lees ik ze met een zeker besef van verlies. In zijn tijd heeft 'de Beatrijs' – in welke definitie dan ook –, mensen aan het razen gebracht, studenten trokken massaal op straat na het horen van het gedicht, en theatermensen van verschillende garnituur bogen zich over de vraag hoe het verhaal en de tekst voor hun beoogde publiek levend gemaakt kon worden. Het is mijn overtuiging dat, terwijl het proces van canonisatie in de twintigste eeuw 'de Beatrijs' heeft laten evolueren van 'sacristieverhaal' tot 'literatuur', er veel van de receptiedynamiek verloren is gegaan. Het is maar de vraag of *Beatrijs* voor ons nog op zo'n indringende manier leeft.

BIBLIOGRAFIE

Primair

- Brauw, L. de (1933). *Beatrijs*. Utrecht: Vrijzinnig Christelijke Jeugd Centrale (Leekenspelen van de V.C.J.C. 28).
- Maeterlinck, M. (1918). *Théâtre III. Aglavaine en Sélysette (1896); Ariane et Barbe-Bleue (1901); Soeur Béatrice. Miracle en trois actes (1901)*. Paris: Charpentier.
- Maeterlinck, M. (1904). *Twee spelen. Zuster Beatrijs. Ariane en Blauw-Baard of De Nutteloze bevrijding*. Vertaald door Jan Eelen. Rotterdam: Boogaerdt.
- Overbeke, H. van (1925). *Dramatisch verhaal der middeleeuwse legende volgens den tekst van het Haagsche handschrift naar oude wijs met aanpassing van oude wereldsche en kerkelijke liederen voor het tooneel bewerkt in vijf handelingen met voor en naspel*. Kortrijk: Vermaut.
- Overbeke, H. van (red., 1938). *Beatrijs*. Brugge: Wiek Op.
- Rutten, F. (1918). *Beatrijs. Mysteriespel in vier tafereelen*. Amsterdam: N.V. de R.K. Boekcentrale.
- Teirlinck, H. (1923). Ik dien. Een spel in drie bedrijven, ter verheerlijking van Zuster Beatrijs. In: *De stem*, 3, 705-753. [Afzonderlijk uitgegeven als Herman Teirlinck (1924). *Ik dien. Een spel in drie bedrijven ter verheerlijking van Zuster Beatrijs*. Antwerpen: Janssens.]

- Vollmöller, K. & M. Reinhardt (1912). *Das Wunder. Grosse Pantomime in zwei Akten und einem Zwischenspiel. Klavierauszug mit text.* Musik von E. Humperdinck. Berlin: Bote & Bock.
- Vuysters, J. & J. Spoorenberg (s.a.). *Beatrijs. Romantische bewerking voor het toneel.* Oisterwijk: Toneelboekery Oud Brabant [voltooid begin december 1942; exemplaar gevonden in het regionaal archief Tilburg].

Secundair

- Carlson, M. (1985). Theatrical performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement? *Theatre Journal* 37 (1), 5-11.
- Erenstein, R.L. (2001). De receptie van middeleeuws toneel in de twintigste eeuw. In H. van Dijk, B. Ramakers et al. (red.), *Spel en spektakel* (pp. 282-304). Amsterdam: Prometheus.
- Gr[iendt], [M.] v.d. (1955). Brabantse kunstenaars. 9. Jan Vuysters, toneelschrijver. *Brabantia* 4, 306-307.
- Guiette, R. (1927). *La légende de la sacristine. Etude de littérature comparée.* Paris: Champion.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation.* New York & London: Routledge.
- Jakobson, R. (1959, 2000). On Linguistic Aspects of Translation. 1959. In: L. Venuti (red.), *Translation Studies Reader*, 2nd edition (pp. 113-119). New York: Routledge.
- Logt, A. van der (2008). *Het theater van de nieuwe orde: Een onderzoek naar het drama van Nederlandse nationaalsocialisten.* Amsterdam: AUP.
- Monteyne, L. (1926). Felix Rutten: Beatrijs. In: Lode Monteyne, *Kritische bijdragen over tooneel* (pp. 167-179). Antwerpen: Ruquoy, Delagarde en Van Uffelen.
- Milton, J. (2009). Translation Studies and Adaptation Studies. In: Anthony Pym & Alexander Perekrestenko (eds.), *Translation Research Projects 2* (pp. 51-58). Tarragona: Intercultural Studies Group.
- Naeff, T. (1918-1919). St.Franciscus – Gebarenspeel. In: Top Naeff, *Dramatische Kroniek I* (pp. 7-14). Amsterdam: Van Holkema & Warendorf.
- N.N. (1938). *Beatrijs. Knokke-Zoute.* [Programmaboekje].
- Peeters, F. (1996). 22 augustus 1909: Openluchtvoorstelling van *Philoktetes* door de Vlaamse Vereniging voor Tooneel- en Voordrachtkunst te Sint-Martens-Latem: Openluchtspelen in Vlaanderen. In R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (pp. 568-573). Amsterdam: AUP.
- Prakke, H.J. (1974). Levensbericht van Dirk Verèl. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1972-1973*, pp. 222-233.
- Schilp, C.A. (1975). *Toneel in Utrecht in de twintiger en dertiger jaren.* Utrecht: Het Spectrum.
- Schoor, J. van (1997). *Herman Teirlinck.* Brussel: Vlaams Theater Instituut (*Kritisch Theater Lexicon* 7).
- Spierings, K. (1935). Een stad viert feest met spel. In: *Het spel van Beatrijs. 's Hertogenbosch herdenkt 750-jarig bestaan juli 1935* [Programmaboekje] (pp. 9-16). 's Hertogenbosch: Teulings.
- Spronck, L. (1999). Felix Rutten. In: Guus Janssen et al. (red.), *Sittardse cultuurdragers 1299-1999* (p. 230-264). Sittard: Prof. Dr. Timmersstichting.

- Stracke, S.J. (1930) *Beatrys in de wereldletterkunde*. Brussel: Standaard-Boekhandel.
- Styan, J.L. (1983). *Modern Drama in Theory and Practice 3: Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Styan, J.L. (1982). *Max Reinhardt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tunnat, F.D. (2008). *Karl Vollmoeller – Dichter und Kulturmanager: Eine Biographie*. Hamburg: Tredition Verlag.
- Watenphul, H. (1904). *Die Geschichte der Marialegende von Beatrix der Küsterin*. Neuwied: Heuser'sche (diss. Georg-Augusts-Universität Göttingen).

Artikelen, recensies en advertenties uit dag en weekbladen

- Advertentie. *Het Vaderland* 21-03-1924, p. 4.
- Advertentie. *Rotterdamsch Nieuwsblad* 28-07-1919, p. 14
- A.Z. 'Om en over de taalgrens'. *De Waag* 22-01-1938, p. 53.
- Bogaerts, T. 'Kunst en Letteren: N.V. Het Rotterdamsch Toneel. Beatrijs'. *Het Centrum* 12-09-1918, p. 3.
- Bot L. de. 'Zuster Beatrijs'. *De Dordrechtse Courant* 16-04-1943, p. 1.
- Hertog, N.H. den. 'Beatrijs: Besluit van de opvoeringen in het Kloosterhof te Utrecht'. *Het Nationale Dagblad* 10-09-1943.
- H.B. 'Kon. Ver. het Ned. Tooneel. Herman Teirlincks *Ik Dien*'. *Het Vaderland* 28-02-1924, p. 8.
- J.B. 'Te Brussel, Koninklijke Vlaamsche Schouwburg: Het nieuwe spel van H. Teirlinck: *Ik Dien*'. *De Standaard* 1923-04-11.
- N.N., 'Beatrijs'. *Het weekblad. Cinema & Theater* nr. 33, september 1924.
- N.N., 'Beatrijs in den Utrechtsen Kloosterhof'. *Het Vaderland* 25-06-1942, p. 5.
- N.N., 'Bernhardt Wins Another Triumph. Gives exquisite vigorous Portrayal of Sister Beatrice in Maeterlinck's Miracle Play'. *The New York Times* 20-06-1911.
- N.N., 'Bonte Avond te de Bilt'. *Utrechts Nieuwsblad* 15-06-1936, p. 11.
- N.N., 'De Bossche Feesten'. *De Gelderlander* 30-09-1935, p. 3.
- N.N., 'De Middeleeuwen herleven in het Kloosterhof'. *Utrechts Nieuwsblad* 11-06-1942, p. 5.
- N.N., 'Een nieuw "spel" van Herman Teirlinck *Ik Dien*'. *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 17-03-1923, p. 9.
- N.N., 'Een nieuw stuk van Teirlinck'. *Het Vaderland* 12-04-1923, p. 7.
- N.N., 'Een R.K. Beroeptoneel'. *De Gelderlander* 1917-08-12, p. 2.
- N.N., 'Ernst en Luim jubileerde. Opvoering van het middeleeuwsche legendespel "Beatrijs" had veel success'. *Utrechts Nieuwsblad* 26-10-1936, p. 7.
- N.N., 'Familie-Bioscoop. Beatrijs'. *Het Vaderland* 03-08-1925, p. 6.
- N.N., 'Felix Rutten 60 jaar'. *Dagblad van Noord-Brabant* 14-07-1942, p. 1.
- N.N., 'Het spel van "Beatrijs" opgevoerd. Schittrened kijkspel'. *Utrechts Nieuwsblad* 18-07-1935, p. 10.

- N.N., Krantbericht 't *Getrouwe Maldeghem* 08-02-1925, p. 3.
- N.N., 'Kunst en Letteren: Het Calderon-Toneel'. *Het Centrum* 21-12-1917, p. 2.
- N.N., 'Letteren en Kunst. Nieuw Rotterdamsch Tooneel.' *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 18-02-1927, p. 3.
- N.N., 'Lustrum Vrijz. Chr. Jongerenbond'. *Utrechts Nieuwsblad* 17-04-1935, p. 13.
- N.N., 'Muziek en Tooneel: De Film *Beatrijs* in de Rembrandt'. *Het Centrum* 27-08-1924, p. 6.
- N.N., 'Na *Marieken Beatrijs*'. *Utrechts Nieuwsblad* 31-08-1943, p. 3.
- N.N., 'Nieuw stuk van Vuysters'. *Dagblad van Noord-Brabant* 07-12-1942, p. 2.
- N. N. 'Om en over de taalgrens'. *De Waag* 22-01-1938, p. 53.
- N.N., 'Plagiaat of niet?'. *Het Vaderland* 21-12-1928, p. 9.
- N.N., 'Tooneelplannen te Gent'. *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 02-12-1924, p. 9.
- N.N., 'Toneelvoorstelling K.J.V.'. *Het Nieuws van den Dag voor Nederlandsch-Indie* 17-02-1938, p. 11
- N.N., 'Uit de provincie. Druten Concert-Gebouw'. *De Gelderlander* 11-04-1925, p. 10.
- N.N., 'Uitgaan'. *Voorwaarts: Sociaal-democratisch dagblad* 13-09-1924, p. 5.
- N.N., 'Uitvoering van *Beatrijs* in Werkplaats Bilthoven'. *Utrechts Nieuwsblad* 07-06-1941, p. 10.
- N.N., 'Van d'appeltaart en Zuster Beatrijs'. *Utrechtsche Courant* 09-04-1943, p. 2.
- Schilp, C.A. 'Het mirakel van Beatrijs'. *Utrechts Nieuwsblad* 24-06-1942, p. 3.
- Scholte H. 'Dramatische kroniek. Amsterdamsche premieres'. *De Groene Amsterdammer* 23-09-1933, p. 12.
- Teirlinck H. 'Beatrijs als deern: Ik Dien'. *De Groene Amsterdammer* 21-04-1923, p. 8.
- Verhoeven, B. 'Rutten's *Beatrijs* bij de "Rotterdammers"'. *Het Centrum* 26-10-1918, p. 7.
- Vlaeme, G. de (pseudonym van Emile Buysse). 'Beatrijs. Een Middel-Nederlandsch sproke'. *De Waag* 30-07-1938, pp. 681-682.
- Voorde, U. van de. 'Herman Teirlinck als dramaturg'. *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 30-06-1923, pp. 14-16.
- Woestijne, K. van de. 'Brussel, 30 april. Herman Teirlinck: Ik dien'. In: K. van de Woestijne, *Verzameld journalistiek werk*, deel 12: *Nieuwe Rotterdamsche Courant december 1922 – juli 1924*, ed. Ada Deprez. Gent: Cultureel Documentatiecentrum, 1993, p. 239.
- Woestijne, K. van de. 'Tooneel in Vlaanderen, Gent, 23 februari: Beatrijs'. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 25-02-1925. Ook in: K. van de Woestijne, *Verzameld journalistiek werk*, deel 13, p. 425-426.

Archiefstukken

- Archief van de gemeente Sittard-Geleen: Programma. 313 Collectie Felix Rutten, Sittard, 1882-1971, nr. 440.
- Theater Instituut Nederland, Amsterdam:
- Het Mirakel, programma. Cat. nr. pb0008517.

- Foto van de opvoering van *Het spel van Beatrijs* in Den Bosch. 50xx90047.0005-4.
- KADOC Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving, Leuven:
- Affiche: KVHV, Leuven, toneelvoorstelling *Beatrijs*, Leuven, 13 jan. Plaatsingsnummer: KCB1711.
- Affiche van de opvoering van *Beatrijs* in Knokke-Zoute, kloosterpand van Sint-Dominicuskerk, 6-7 en 13-15 aug. 1932. Plaatsingsnummer: KCC917.
- Foto van de opvoering van *Beatrijs* in Knokke-Zoute, kloosterpand van Sint-Dominicuskerk, 6-7 en 13-15 aug. 1932. Plaatsingsnummer: KFB3307.

NOTEN

- ¹ Ik wil Ton van Kalmthout, Gerrit Kiers en Remco Sleiderink van harte bedanken voor aanvullingen en opmerkingen bij eerdere versies van dit artikel.
- ² Voor een inventaris van de vertalingen en bewerkingen van de *Beatrijs* zie elders in deze bundel. Ik heb de toneelbewerking van Pieter Magerman, *Beatrijs* (ca. 1940, niet gepubliceerd maar gesignaleerd in Roemans & Van Assche, 1982, p. lxxi) buiten beschouwing gelaten omdat ik er verder geen gegevens over heb kunnen vinden.
- ³ Bijvoorbeeld verschillende bewerkingen van de eveneens op de *Beatrijs* gebaseerde bewerking van P.C. Boutens, zoals een bewerking voor schimmenspel door o.a. Frans ter Gast in 1931 en het schimmenspel en declamatorium met orkestbegeleiding van Dirk Verèl rond 1932 (Prakke, 1974, p. 226).
- ⁴ Voor een uitvoerige behandeling van de operabewerkingen zie het artikel van Lodewijk Muns in deze bundel.
- ⁵ Zie de inventaris elders in deze bundel.
- ⁶ (1) 'an acknowledged transposition of a recognizable other work', (2) 'a creative and an interpretive act of appropriation/salvaging', (3) 'an extended intertextual engagement with the adapted work' (Hutcheon, 2006, p. 8).
- ⁷ 'Je n'en ai eu aucune intention spéciale en écrivant ce petit poeme. J'ai voulu avant tout fournir au compositeur qui m'avait demandé un libretto, un sujet et un thème suffisamment harmonieux et fécond pour sa musique' (geciteerd in Watenphul, 1904, p. 87).
- ⁸ 'Allein die Theaterinszenierungen von 1911-1917 und 1923-1923 haben weltweit mindestens acht Millionen Menschen gesehen; den Film haben angesichts seines erschwinglicheren Preises, der langen Vorführdauer sowie der Tatsache, dass er selbst in kleinen Provinzkinos zur Vorführung gelangte nach vorsichtiger Schätzung 12-15 Millionen Menschen gesehen. Damit kommt das Mirakel locker auf Zuschauerzahlen, die sich mit den besten und verkaufstrachtigsten Blockbustern Hollywoods heutzutage messen können. Es war demgemäss auch ein Millionenseller für seinen Autoren, seinen Komponisten sowie seinen Regisseur, von den beiden Impressarios Cochran und Gest ganz zu schweigen. Das Mirakel war über

mehr als 20 Jahre lang eine Cashcow im Sinne des Wortes. Volmoeller konnte in vielen dieser Jahre nach eigenem Bekunden zwischen 150.000 und 200.000 Reichsmark aus Tantiemen jährlich zurücklegen; Max Reinhardt schuf damit die Basis für den Kauf und den Erhalt von Schloss Leopoldskron' (Tunnat, 2008, pp. 288-289).

- 9 De vertoning van de film in het Rotterdamse Prinses-Theater werd bijvoorbeeld met de volgende woorden geadverteerd in *Het Rotterdamsch Nieuwsblad* in 1919: 'Alle Rotterdamsche-Katholieken moeten beslist het wonderwerk *Het Mirakel* komen zien, hetwelk met koorzang wordt begeleid. *Het Mirakel* behandelt hetzelfde onderwerp als het Tooneelwerk *Beatrys* dat in den Grooten Schouwburg met uitbundig succes werd opgevoerd. Het publiek, dat gisteravond ons Theater bezocht, was hoogst voldaan over deze film' (Advertentie, 1919, p. 14). Zie ook de ingezonden brief van N.N., 'Plagiaat of niet?', 1928, p. 9.
- 10 Dorottya Baktai (Eötvös Loránd Universiteit, Boedapest) onderzoekt in haar MA-scriptie de omstandigheden van de totstandkoming van deze bewerking aan de hand van documentatie in het archief van de gemeente Sittard-Geleen.
- 11 In zijn zeer positieve bespreking van de eerste voorstelling noemt Theo Bogaerts de opvoering in het Calderon-Tooneel een jaar eerder en geeft hij kritiek op de geringe katholieke belangstelling voor het Calderon-Tooneel als oorzaak van het vroeg afsterven van het initiatief (Bogaerts, 'Kunst en Letteren', 1918, p. 3).
- 12 In een interessante recensie drukt Bernard Verhoeven, dichter en essayist, de wens uit dat in de toekomst Eduard Verkade het stuk in de handen zal nemen: 'En blijven hopen, dat wanneer de "Rotterdammers" hun – hopelijk moeiten en toewijding loonenden – tournee verricht hebben, Verkade de regisseur van "De Brief van den Koning", nog eens zijn schouders onder het werk zet. En samen met Felix Rutten, desnoods met omwerking en coupure een vorm aan het drama geeft die de legendarische sfeer van het gegeven typischer uitdrukt. Dan konden we misschien ook het voorrecht hebben, de krachtige, levende menselijke Beatrijs creatie van Mevr. Alida Tartaud-Klein ter vergelijking te stellen naast een Beatrijs van Lily Bouwmeester, niet zo scherp en karakteristiek van contour, doch wellicht etherischer en van droomeriger, inniger nuance' (Verhoeven, 1918, p. 7).
- 13 De nieuwe cast bevat Alida Tartaud-Klein als Beatrijs, Richard Flink als Valentijn, Aleida Roelofsen als waardin, Wouter van Riesen als tuinman (N.N., 'Letteren en Kunst', 1927, p. 3).
- 14 De film was gemaakt in 1923 onder de titel *La légende de soeur Béatrix* (1923) met Sandra Milovanoff en Rick Barclay in de hoofdrol.
- 15 Programma in het archief van de gemeente Sittard-Geleen, misleidend beschreven in de catalogus als programmaboekje van het theater Tuschinski 'betreffende de vertoning van het dramatisch filmwerk Beatrijs, een bewerking naar het stuk van Felix Rutten, 1924' (313 Collectie Felix Rutten, Sittard, 1882-1971, nr. 440).
- 16 Ik heb helaas geen kopieën van de film kunnen bekijken maar baseer mij op de samenvatting van het verhaal van de film in het bovengenoemde programma-

- boekje van het theater Tuschinski en een andere beschrijving (N.N., 'Beatrijs', 1924).
- 17 'De tekst "gedeeltelijk ontleend aan 't werk van Dr. Felix Rutten" wordt vermeld. Maar héél duidelijk, al te scherp proeft men 't verschil tusschen Rutten's hoog dichterlijke taal en de doodnuchtere opmerkingen van den ander. Zoo is deze Beatrijs een mislukking, die men juist dáárom moet betreuren, omdat het onderwerp zoo mooi is en het zoo goed is, dat de film onderwerpen als deze kiest' (N.N., 'Familie-Bioscoop', 1925, p. 6).
- 18 'Als hoofdnummer wordt vertoond de beroemde film "Beatrijs" die in Breda, 's Hertogenbosch, Nijmegen en andere steden stampvolle zalen heeft getrokken. Deze week gaat de film in het B.W. theater te Rotterdam eveneens voor uitverkochte zalen. Alle bladen roemen als om strijd de beelding van deze film. Wij zeggen niet te veel, als wij beweren, dat het publiek van Maas-en-Waal, voor weinig geld het beste van het beste wordt geboden op het gebied van filmtechniek.' (N.N., Uit de provincie, 1925, p. 10).
- 19 Onder de regie van Raymond Oosthout (N.N., 'Uitvoering van *Beatrijs* in Werkplaats Bilthoven', 1941, p. 10).
- 20 Een andere correspondent bericht over dezelfde gebeurtenis op een minder opgewekte toon (N.N., 'Een nieuw stuk van Teirlinck', 1923, p. 7).
- 21 Lodewijk Muns heeft een artikel gewijd aan deze operabewerkingen. Zie 'Beatrijs als Opera' in deze bundel.
- 22 Over dit dilemma van de openluchttheaterbeweging in Vlaanderen zie Peeters 1996, pp. 568-573.
- 23 Het bestuur van het Algemeen Verbond voor het Katholiek Tooneel, met o.a. Van Overbeke, laat weten 'dat het Volkstoneel, onder leiding van Joh. De Meester jr. er aan hield ze nog dit jaar, namelijk voor maart, op zijn repertorium te nemen' (N.N., 't *Getrouwe Maldeghem*, 1925, p. 3). Hierover is echter verder niets bekend.
- 24 'Want Belgische kunst bestaat er niet, en de regionale waarden moeten, hoe belangwekkend zij als zoodanig ook kunnen zijn, worden ingedeeld in de hogere Groot-Nederlandsche cultureele orde, die nooit aan een staatsgrens gebonden kan zijn, maar die levend blijft, bij de gratie van dat eene Nederlandsche volk in Noord en Zuid. En te zijner glorie' (De Vlaeme, 1938, pp. 681-682).
- 25 Voor voorstellinggegevens en acteurs zie het programmaboekje. (Theater Instituut Nederland: cat. nr. pb0008517).
- 26 In een lange, lovende recensie wordt over de première bericht. (N.N., 'Het spel van *Beatrijs*', 1935, p. 10). *De Gelderlander* spreekt van een tekort van 20000 gulden. (N.N., 'De Bossche Feesten', 1935, p. 3).
- 27 'Lijkt het misschien, dat deze Beatrijs-legende vooral is ingesteld op een Katholiek gehoor, dan moet men wel bedenken, dat ze ontstaan is in een tijd dat het Katholieke gewoon en vanzelfsprekend was, en dat de strijd tusschen goed en slecht en een ingrijpen van een hogere macht, al dan niet daadwerkelijk, voor iedereen en voor elken tijd belangrijk is' (De Brauw, 1933, p. 4).

- ²⁸ Volgens de gegevens van het archief zou het door de auteur in 1935 geschreven zijn, maar dit is onwaarschijnlijk, aangezien het in 1942 als nieuw stuk wordt aangekondigd in de kranten. Bijvoorbeeld: 'De tooneelschrijver Jan Vuysters te Oisterwijk heeft, naar "De Tijd" meldt, een nieuw tooneelstuk voltooid getiteld "Zuster Beatrijs", een moderne dramatisering van de middeleeuwsche legende' (N.N., 'Nieuw stuk van Vuysters', 1942, p. 2).
- ²⁹ 'Maar waarom dan moesten zij juist de bewerking van Jan Vuysters kiezen, die van den eenvoud van de juist daardoor zoo aangrijpende en wondermooie Marialegende zoo bitter weinig overliet, die zich te buiten ging aan holle rhetoriek, waardoor toch weer valsche sentimenten werden opgeroepen als bij "Het achtste gebod" e.d.' (L. de Bot, 1943, p. 1). Een andere zeer kritische recensie bericht over de voorstelling in concertzaal Tivoli in Utrecht (N.N., 'Van d'appeltaart en Zuster Beatrijs', 1943, p. 2).
- ³⁰ Van der Logt, 2008, p. 437.
- ³¹ 'De regisseur heeft zelf dit middel-Nederlandsche gedicht zoodanig bewerkt, dat het zich uitstekend leent voor een dramatische vertooning. Alle dialogen en monologen heeft hij woordelijk behouden, terwijl de meer verhalende en beschouwende gedeelten door den dichter, die als verteller optreedt, worden gezegd. De dramatische episodien kan men beschouwen als kernachtige illustraties van des dichters verhaal' (N.N., 'Beatrijs in den Utrechtsen Kloosterhof', 1942, p. 5).
- ³² 'Prof. de Vooy, een der beste kenners van onze middelnederlandsche poëzie, verklaarde na afloop – ik mag dit wel verklappen – dat hij alle bewondering heeft voor de wijze waarop Hooykaas het middeleeuwsche gedicht geadopteerd heeft voor tooneel, zonder den tekst eenig geweld aan te doen' (C.A.Schilp, 1942, p. 3).
- ³³ Janny van Oogen speelde Beatrijs, Louis Vervoorn de dichter, Johan Schmitz de ridder.

‘UN DES PLUS PURS JOYAUX DE LA
LITTÉRATURE NÉERLANDAISE DU MOYEN ÂGE’

Robert Guiette en de *Beatrijs*-receptie
in België tijdens het Interbellum

Colette Van Coolput-Storms

KU Leuven HUBrussel en Université catholique de Louvain, België

Thanks to information elicited from unpublished archive material, the context in which Robert Guiette translated the Middle Dutch *Beatrijs* legend into French can be more clearly delineated. Correspondence with the Flemish playwright and director Herman Van Overbeke, for example, demonstrates that Guiette started by translating the former's *Beatrijs*-scenario. During the Interbellum period, a spectacle was a particularly appropriate means to make the Marian legend more widely known. Moreover, the Flemish at the time insisted on presenting their literary masterpieces to a francophone audience. Eventually, however, the French play was never performed on stage. Unfortunately, also Guiette's second, integral translation failed to reach its intended audience. It was published in 1930 by the Antwerp-based publishing house *Lumière* in a limited, bibliophile edition that remained largely unnoticed. It thus presented a missed opportunity for the reception of the *Beatrijs* legend in francophone Belgium, in spite of Guiette's ideal position as a mediator between both cultures and despite a well-prepared and friendly receiving culture.

Inleiding

Robert Guiette (1895-1976), Franstalige Antwerpenaar, mediëvist, is de auteur van een doctorale dissertatie vergelijkende letterkunde over de vertelstof van het Maria-mirakel dat aan de basis ligt van *Beatrijs*. De titel van het proefschrift luidt *La légende de la Sacristine* en het werk verscheen in 1927 bij Champion in Parijs. Guiette bleef zijn leven lang geboeid door dit verhaal: ‘Il est de ces sujets’, schreef hij nog in 1960, ‘qui vous tiennent à travers la vie, on ne sait trop pourquoi, et dont on ne se débarrasse pas (Guiette, 1978, p. 212)’. Van de tientallen versies

die hij in zijn doctoraat besprak sprong er volgens Guiette eentje in het oog door haar buitengewone literaire kwaliteiten:

L'auteur, avec un don souverain de la mesure, conduit son récit sans accroc, sans défaillance. Son poème vaut par la pureté cristalline du style et l'émouvante simplicité du récit. Le respect et l'amour de la Sainte Vierge, unis à un tact admirable, lui ont permis de traiter un sujet scabreux, sans le moindre scandale. Jamais il n'a besoin de forcer la voix pour exprimer un drame serré, où, sans cesse, le réalisme contrebalance l'idéalisme. Le surnaturel du miracle ne l'empêche pas un instant de conserver à ses personnages leur caractère humain bien vivant et de les faire évoluer dans une atmosphère riche à la fois de réalité et de poésie. (Guiette, 1927, p. 129)^{1*}

Moet het ons dan verbazen dat Guiette al snel na de verdediging van zijn proefschrift een Franse vertaling maakte van het gedicht, in 1930 verschenen met als titel *Beatrix*? Het lijkt wel alsof zijn oprechte bewondering volstond als motivatie om het Middelnederlandse mirakel over de taalgrenzen heen bekend te maken.

Maar dat verhaal is te eenvoudig en strookt niet, of toch niet helemaal, met de werkelijkheid, die veel complexer was. Guiettes vertaling van 1930 heeft namelijk een voorgeschiedenis en het is dan ook interessant te achterhalen hoe hij ertoe kwam *Beatrijs* in het Frans om te zetten. Het vertaalwerk van de Antwerpse mediëvist behoeft een situering, zowel binnen het cultureel-literaire landschap in België tijdens het Interbellum als in de toen bestaande traditie van *Beatrijs*-vertalingen en -bewerkingen. Anderzijds is het ook belangrijk terug te blikken naar de maatschappelijke achtergrond, met de spanningen rond de taalkwestie in de jaren 1920 en de Vlaamse drang naar bevestiging, erkenning en legitimering van de eigen taal en cultuur. Tot slot loont het eveneens de moeite even stil te staan bij het standpunt van de onthaalcultuur van *Beatrix*. Waren er elementen aanwezig die de belangstelling van Franstaligen konden wekken, was de tijd rijp voor die versie? En bereikte ze ook effectief haar doel, met andere woorden heeft ze iets te betekenen voor de receptie van de Middelnederlandse *Beatrijs*?

De voorgeschiedenis van Guiettes vertaling van 1930. Een cruciale ontmoeting

In de Koninklijke Bibliotheek in Brussel (KBR), meer bepaald in de Archives et Musée de la Littérature (AML), is een omvangrijk archieffonds verzameld over Guiette, met uitvoerige briefwisseling en documenten allerhande. Na zijn oplei-

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 312 e.v.

ding als romanist in Brussel (Saint-Louis) en Leuven verbleef hij in de jaren 1921-1923 in Parijs, waar hij zich verder bekwaamde in de mediëvistiek. Hij ontmoette er ook veel Franse kunstenaars en dichters (Fernand Léger, Max Jacob, Blaise Cendrars) die zich bij de avantgarde-bewegingen aansloten. Hij wordt erkend als een talentvol dichter – zijn eerste bundels, *Musiques* en *L'Allumeur de rêves*, verschenen in 1927 – en als een niet onbelangrijke figuur van de Belgische letteren, die actief betrokken was bij *Le Disque vert*, een modernistisch Belgisch literair tijdschrift. Dankzij de bewaarde archiefdocumenten kunnen we meer vernemen over wat leefde in de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw, over zijn netwerk aan relaties en de invloed die het had op zijn werk en over de manier waarop zijn *Beatrijs*-vertaling tot stand kwam.

Een bepalende rol speelden de contacten die Robert Guiette vanaf juli 1924 had met Herman Van Overbeke, die toevallig over Guiettes doctoraatsonderzoek hoorde bij een bezoek aan de Koninklijke Bibliotheek.² De Gentenaar Van Overbeke (1895-1957) ontpopte zich als een invloedrijke toneelschrijver en regisseur en wou het katholieke Nederlandstalige toneel in Vlaanderen nieuw leven inblazen.³ Vanaf 1923 leidde hij het Gentse Algemeen Verbond voor Katholiek Tooneel en vanaf 1924 was hij een van de stuwende krachten van het Algemeen Katholiek Vlaamsch Tooneelverbond. Hij spande zich ook lange jaren in (1929-1957) om de Koninklijke Souvereine Hoofdkamer van Rhetorica De Fontaine in Gent een nieuwe bloei te geven (Florquin, 1973, p. 1163; Florquin & Verschaffel, 1998, p. 2365). Het toeval wou dat hij in 1924, toen hij over Guiettes onderzoek hoorde, net een dramatische bewerking aan het maken was van de *Beatrijs*. In tegenstelling met de bestaande (vrije) bewerkingen van het middeleeuwse mirakel,⁴ wou hij iets dat zo dicht mogelijk aansloot bij de Middelnederlandse tekst. Hij behield letterlijk de verzen – in de oorspronkelijke taal, jawel! – en liet ze in de directe rede uitspreken door de personages. Narratieve stukken werden in de mond gelegd van een abt-dichter-verteller, die al in de proloog van het stuk opdook. Een structuur – proloog, vijf bedrijven, epiloog –, een paar verschuivingen en weglatingen, en Herman Van Overbeke had zijn scenario klaar. Bovendien laste hij voor de sfeer een paar Latijnse religieuze liederen in zoals *Salve Regina* alsook een aantal autonome, oude (Middel)nederlandse liederen, bijvoorbeeld *Naar Oostland willen wij rijden*, *Heer Halewijn*, *Gekwetst ben ik van binnen* en het recentere 't *Haesken*...⁵ De eerste opvoering vond plaats op 22 februari 1925 in het Sint-Jozefslokaal in Gent.

Van Overbeke wou ook een Franse versie van zijn scenario hebben om zo het Franstalige publiek te bereiken. In 1924 hadden de Marez, de Busscher en uiteraard Maeterlinck zich al aan een Franse vertaling gewaagd;⁶ het werk van de twee laatsten stond heel ver af van de opties van de Gentse regisseur. Van Overbeke

dacht er in de eerste plaats aan, de versvertaling van de Marez te gebruiken voor de Franse opvoeringen⁷. Maar Robert Guiette stond er nogal kritisch tegenover: ‘Cette traduction n’est pas sans mérite du point de vue de la compréhension du vieux chef-d’oeuvre; mais elle est rédigée de façon déplorable’ (Guiette, 1927, p. 351). Het jaar daarop (in 1925 dus) blijkt uit de briefwisseling dat Guiette bezig is met een Franse versvertaling van de gedramatiseerde versie die Van Overbeke hem had bezorgd; hoogst waarschijnlijk heeft Guiette zelf aangeboden om die tekst om te zetten naar het Frans. Een eerste stadium van Guiettes vertaalwerk was dus het scenario van de Gentse toneelschrijver. Een voorlopige Franse versie was zeker afgewerkt in augustus 1925.⁸ Daarna liet Herman Van Overbeke de Franse vertaling nakijken door de jezuïet Stracke, die in de jaren 20 een paar lange, opmerkelijke artikels schreef over *Beatrijs*,⁹ en bracht Guiette een paar correcties aan (de herwerkte versie was af in januari 1927).¹⁰ Aanvankelijk wou Van Overbeke Guiettes vertaling evenals zijn eigen Nederlandse versie laten publiceren bij Vermaut in Kortrijk.¹¹ Zo ver kwam het echter niet.

Guiette vulde tezelfdertijd of kort nadien het scenario aan om te komen tot een getrouwe vertaling van het hele Middelnederlandse gedicht, die in 1930 verscheen bij Lumière in Antwerpen, geïllustreerd met houtsneden van Victor Stuyvaert.¹² De Archives et Musée de la Littérature verwierven de autograaf van Guiettes eerste vertaling in 1997, ruim na het overlijden van de dichter dus. In de catalogus van de aanwinsten van dat jaar wordt die als volgt aangeduid: ‘Traduction de *Beatrix*, légende néerlandaise du Moyen Âge mise à la scène en 5 actes, un prologue et un épilogue, par Herman Van Overbeke. Manuscrit autographe, 34 pp. numérotées et quelques feuillets.’ De artisaan getypte catalogoog in de map met aanwinsten van dat jaar vermeldt echter geen code of plaatsnummer. De eerste *Beatrijs*-vertaling bleef ondanks de inspanningen van de medewerkers van de AML helaas onvindbaar.¹³

De *Beatrijs*-receptie tijdens het Interbellum. Stormloop op theater en opera

De *Beatrijs*-receptie in het Nederlands en het Frans tijdens het Interbellum (1918-1939) vertoont een paar opvallende kenmerken. Versvertalingen uit die tijd zijn als marginaal te beschouwen: naast Guiette koos enkel Gondry in 1918 voor verzen (Inventaris, Nederlands, 15).¹⁴ Prozavertalingen lijken tijdens deze periode in de eerste plaats initiatieven van boven de Moerdijk.¹⁵ Er is daarentegen een indrukwekkend aantal bewerkingen met het oog op toneelvoorstelling, opera of zangspel. Het belangrijkste middel om het publiek te bereiken was niet

zozeer de publicatie dan wel 'het spektakel' zelf, het evenement. In het Nederlands zijn er maar liefst een vijftiental van zulke bewerkingen. Vlaanderen neemt het leeuwenaandeel voor zijn rekening. Voorstellingen tijdens een gebeuren waar collectief enthousiasme ontstond: dat was, in Nederland maar nog meer in Vlaanderen, het ideale promotiemiddel voor het Maria-mirakel. Op die manier werd een breed publiek bereikt.

Tijdens het Interbellum kende het toneel een nieuwe belangstelling in Vlaanderen en was er een modernere aanpak. Van vele kanten klonk kritiek tegen 'de draak', een sarcastische benaming voor het romantische toneel à la Victor Hugo en Alexandre Dumas, waar amper kritische toeschouwers zich te lang aan vergaapten (Putman, 1927, p. 123). Het Brusselse Théâtre du Marais daarentegen stond bij Vlaamse en Franstalige cultuurliefhebbers en intellectuelen hoog aangeschreven als voorbeeld van modern, expressionistisch toneel en werkte inspirerend (Flament, 1926; Putman, 1927, pp. 123-125; Van Impe, 1978, p. 206). Aan Vlaamse kant kwam er vernieuwing dankzij onder meer de Nederlander Johan de Meester die tot 1929 een voortrekkersrol speelde in het (Katholieke) Vlaamsche Volkstoneel (Putman, 1927, pp. 5-76; Van Impe, 1978, pp. 221-236); ook het Katholiek Tooneel-renouveau speelde een significante rol.¹⁶ De toen nog invloedrijke Kerk stond lange tijd afkerig tegenover toneel, in de overtuiging dat de toeschouwers op het slechte pad konden gebracht, maar kwam stilaan tot de bevinding dat vertoningen konden dienstdoen als een soort morele en culturele opvoeding van het volk. In het gelovige Vlaanderen ontstond een militant katholicisme dat een christelijk geïnspireerd theater voorstond (Van Impe, 1978, pp. 208-211). In dit kader waren massaspelen en openluchtvoorstellingen die druk werden bijgewoond een troef (Van de Velde, 1939-1940, pp. 25-36). Herman Van Overbeke was daar zelf een voorstander van; zo werd zijn *Beatrijs*-bewerking in 1938 opnieuw opgevoerd in het kloosterpand van de Dominikanen in Knokke.¹⁷ De Gentenaar had een grote voorliefde voor middeleeuwse verhalen en daarin speelde zijn katholieke oriëntatie zeker een rol.¹⁸ Het Algemeen Katholiek Vlaamsch Tooneelverbond stond trouwens onder de bescherming van Mgr Seghers, bisschop van Gent. De Kerk kon een waakzaam oog houden op de ontspanning van de gelovigen.

Guiette zelf had een ware passie voor het toneel en zat dus helemaal in de lijn van zijn tijd. Die passie kan uitvoerig gedocumenteerd worden met het archief AML, voornamelijk dan met het enorme dossier dat hij verzamelde voor zijn boek *Les marionnettes de tradition populaire*. De mediëvist vertaalde heel wat oudere teksten, zowel uit het Oud- en Middelfrans als uit het Middelnederlands. Welnu, de meeste van zijn vertalingen waren oorspronkelijk bedoeld om op de scène gebracht te worden. De intralinguale aanpassingen *Jeu d'Adam*, *Miracle de*

Théophile en *Farce du Meunier* waren voor het théâtre Rataillon bestemd; het verhaal van *Griseldis* werd in 1939 opgevoerd in Knokke. Guiette moderniseerde ook een vijftiende-eeuwse *Prologue de l'Acteur*. Van zijn vertalingen van Middelnederlandse theatergerelateerde werken verscheen het abel spel *Lancelot de Danemark* in boekvorm in 1948 (Guiette, 1948), terwijl de *Miroir du salut de chacun* (*Elkerlyc*) onuitgegeven bleef.

Taalspanningen in België en de Vlaamse drang naar erkenning. Een kans voor *Beatrix*?

Toneel speelde een cruciale rol in de Vlaamse Beweging, om de eigen cultuur, het eigen literaire patrimonium te verkennen. Het vormde een onderdeel van een bewustmakingsproces. In de middeleeuwse letterkunde vond Herman Van Overbeke authentiek 'Vlaamse' (in de moderne betekenis) culturele producten om trots op te zijn, heel geschikt dus in een tijd dat de Vlaamse letteren snakten naar brede erkenning in eigen volk én bij de andere, Franstalige gemeenschap in België.

Het valt in ieder geval op dat Vlamingen er in die tijd op staan hun literaire meesterwerken en toneelbewerkingen bekend te maken bij het Franstalige publiek.¹⁹ Van drie versies van *Beatrijs* uit het Interbellum werd een vertaling gemaakt met het oog op een Franstalige toneel- of operaopvoering in België: Jules Delacre, die het Théâtre du Marais leidde, vormde een tandem met Firmin Van Hecke om diens dramatische gedicht naar het Frans om te zetten (Inventaris, Nederlands, 18). Daarna ontstond het plan om *Beatrix*, de vertaling van Guiette, op de planken te brengen. En tot slot was er het libretto dat Herman Teirlinck voor de opera van Ignace Lilien in de twee talen schreef (meer daarover in de bijdrage van Lodewijk Muns aan deze bundel).

Werd *Beatrix* ook daadwerkelijk geënceneerd? Helaas. In overleg met Herman Van Overbeke nam Guiette in het najaar 1926 contact op met Jules Delacre. Het Théâtre du Marais was echter een kort leven beschoren, van 1922 tot 1926: het werd na vier jaar succes genekt door financiële problemen en door tegenkanting vanuit katholieke hoek.²⁰ In 1922 was Maeterlincks *Soeur Béatrice* in het Brusselse Marais vertoond en de mediëvist hoopte dus op een warm onthaal toen hij Jules Delacre het scenario liet worden in 1926. Het was evenwel te laat: de Marais was aan het stranden. Delacre stelde eerst voor om te bemiddelen zodat het spektakel in het Frans kon doorgaan in een van de Parijse theaters met wie hij frequent samenwerkte (hij vermeldt Pitoeff, Dullin en Jouvet), maar trok in een volgende brief dat voorstel weer in; nadat hij de dramaturgische ver-

taling van Guiette had gelezen kwam hij immers tot de conclusie dat de tekst te weinig potentieel vertoonde voor een theatervoorstelling:

Mais que vous dire au sujet de Béatrice [...]. Hélas si la réussite au point de vue lyrique me paraît certaine, l'échec au point de vue théâtre ne me semble pas moins douteux. De grand cœur je vous aurais aiguillé sur Pitoeff ou un autre de mes amis, si une *conviction* avait pu me mettre en mouvement. Mais tel n'est pas le cas – il me semble que c'est une preuve d'estime de vous le dire. [...] je n'y vois aucune pièce. Je vous le dis d'autant plus facilement que vous n'y êtes pour rien – je trouve au contraire votre tour archaïque – populaire – Flamand transposé – réussi, savoureux – émouvant. Mais que voulez-vous. Il y a des sujets *éternellement* voués à la vaine tentation des adaptateurs – et je crois décidément que cette légende est du nombre. Elle fut au théâtre toujours manquée: l'opératisme de Maeterlinck – la recette allemande de Teirlinck ne sauva guère la situation. (Brief van Delacre aan Guiette, 3/11/1926, AML, ML 4469/243)

Het ontbrak een gedramatiseerde Franstalige versie in principe dus niet aan kansen, maar een ongelukkige samenloop van omstandigheden en verschillende inschattingen van de reële theatrale waarde van het Maria-mirakel hadden tot gevolg dat de gedroomde opvoering van *Beatrix* geen werkelijkheid werd. Vanaf 1930 had Guiette ook correspondentie met het theatergezelschap van Marcel Josz. Maar voor de Franse *Beatrix* was het opnieuw een gemiste kans: terwijl Herman Van Overbeke in 1938 nieuwe vertoningen van het Middelnederlandse mirakel in het kloosterpand van Knokke bracht, ging een jaar later op dezelfde plek in het Frans de voorkeur naar *Griseldis*, ook op tekst van de Antwerpse mediëvist.²¹

Geen *Beatrix* op de planken dus. Wellicht verklaart het waarom de Kortrijkse uitgever Vermaut afzag van publicatie van Guiettes dramaturgische en integrale vertaling: een Franse theatervoorstelling zou meteen al voor een zekere promotie gezorgd hebben. De hoop op gunstige verkoopcijfers kon de uitgave dan ook verantwoorden. Dat Vermaut zich terugtrok belette de publicatie van de integrale versvertaling echter niet, vermits de uitgeverij Lumière in Antwerpen bereid was het project over te nemen.

Laten we nu proberen in te schatten in welke mate Guiettes vertaling impact had en hoe ze werd gepercipieerd, zowel aan Nederlandstalige als aan Franstalige kant. De Vlaamse Beweging en de taalstrijd hadden zich in negentiende eeuw voornamelijk geconcentreerd op maatregelen om het Nederlands als bestuurstaal en gerechtstaal door te drukken. Bij het begin van de twintigste eeuw spitsten ze

zich toe op het hoger onderwijs. In alle universiteiten in Vlaanderen was de onderwijstaal toen nog Frans. In de jaren 1920 stond de volledige vernederlandsing van de Gentse universiteit hoog op de politieke agenda. Na verhitte politieke en maatschappelijke debatten werd die een feit in 1930 (De Clerck, 1980; De Clerck & Weets, 1998). Robert Guiette maakte alles mee vanop de eerste rij: hij doceerde al in 1929 als plaatsvervanger aan de universiteit van Gent, en werd er in 1930 als docent benoemd.

In Gent had Guiette contacten met Vlaamse intellectuelen, met wie hij het goed kon vinden. De jonge academicus gaf in 1931 een vriend, de Franstalige schrijver Paul Vanderborght, zijn indrukken weer:

Je crois que tu te fais une idée assez inexacte de la situation des langues à Gand. [...] j'y enseigne en français le français du moyen âge, les littératures romanes [...]. Les étudiants m'y font bon visage et ils travaillent avec un zèle admirable. J'ai à Gand les meilleurs rapports avec les éléments les plus flamingants. Ceux-ci semblent apprécier mon point de vue. (Brief van Guiette aan Vanderborght, 31/1/1931, AML, ML 07744/0032/001-002)

Er kon zeker van deze kring interesse en waardering verwacht worden voor Guiettes vertaling. Bij die 'éléments flamingants' hoorde nota bene ook een van de boegbeelden van de Vlaamse Beweging, August Vermeyleylen, de eerste rector van de vernederlandsste universiteit. Hij was trouwens op 22 februari 1928 aanwezig op de verdediging van Guiette, stelde zijn werk op prijs en wist waarom:

La comparaison du texte moyen-néerlandais avec les principales versions modernes avait fait l'objet des travaux de mon séminaire à l'université de Bruxelles il y a quelque quinze ans, et je puis donc juger de tout ce que vous avez apporté de neuf. (Brief van Vermeyleylen aan Guiette, 23/1/1929, AML, ML 4576/127)

Guiette stuurde zijn *Beatrijs* in verzen naar de rector, die opgetogen reageerde:

Vous ne pouviez me faire plus grand plaisir qu'en m'offrant cette charmante traduction de BEATRIJS. C'est un véritable charme que de retrouver les impressions du poème flamand aussi parfaitement rendues et dans une édition aussi délicieuse. Je ne puis vous exprimer qu'un seul regret: quel dommage qu'il n'y ait que 100 exemplaires mis dans le commerce! (Brief van Vermeyleylen aan Guiette, 9/1/1932, AML, ML 4469/1252)

In de laatste zin legt Vermeyleylen de vinger op de wonde. De integrale vertaling van 1930 vond weinig weerklank: het ging om een bibliofiele uitgave met een

heel kleine oplage. Het is wachten op de herdruk in de viertalige editie van 1938 bij Wiek op in Brugge en daarna bij La Renaissance du Livre in Brussel, in 1974. In de jaren 20 en 30 was het effect eerder symbolisch dan reëel. *Beatrix* bleef onopgemerkt, met uitzondering van de paar vrienden en kennissen aan wie Guiette zijn boekje zelf bezorgde. Alleen van Maurice Maeterlinck en Georges Doutrepoint, hoogleraar in Leuven en leermeester van Guiette, is een klein spoor terug te vinden, helaas niets meer dan een visitekaartje of een beleefd dankwoordje.²²

Dat zowel de gedramatiseerde als de integrale vertaling van Guiette tussen de twee oorlogen weinig te betekenen had voor de *Beatrijs*-receptie kan vreemd lijken. Vele elementen waren immers aanwezig waarvan eerder een gunstig dan een remmend effect te verwachten was.

Om te beginnen was België in die tijd op zoek naar een eigen identiteit en in Franstalige kringen vierde de 'mythe nordique' hoogtij. Jean-Marie Klinkenberg, uitvinder van de formule, wijst erop dat men dweept met een 'Vlaamse' verbeelding en inspiratie, een eeuwenlange traditie met een bonte mengeling van breugeliaanse kermis en feestmaal, zinnelijkheid, landelijke eenvoud, vroomheid en mysticisme (Klinkenberg 1981). Een tegelijk pittoresk en mysterieus Vlaanderen, bekend door allerlei kunstvormen en literatuur, werd opgehemeld terwijl de Vlaamse taal op zich werd genegeerd:

Dans le discours francophone de l'entre-deux-guerres, les références au 'mythe nordique' sont omniprésentes. Dans le rapport sémantique qu'elle crée entre 'inspiration flamande' et 'langue française', cette stratégie connote une réticence générale vis-à-vis d'une équivalence entre 'flamand' et 'langue flamande' dans le discours littéraire francophone. (Meylaerts, 2004, p. 134)

Er was dus grote belangstelling voor Franstalige auteurs uit Vlaanderen (Verhaeren, Rodenbach, Elskamp en zoveel anderen) én voor Vlaamse letterkundige werken in Franse vertaling. Een dergelijke houding werd onder meer ook aangenomen door letterkundige tijdschriften. Een uitstekend voorbeeld, of misschien zelfs het beste voorbeeld daarvan, was de *Revue belge*, die tussen 1924 en 1940 verscheen: 'la *Revue belge* est la seule revue francophone belge qui base son autodéfinition de façon constante et explicite sur les traductions d'auteurs flamands néerlandophones' (Meylaerts, 2004, p. 44).

Het lezerspubliek was uitsluitend Franstalig, katholiek en van hogere komaf – kortom, het ideale publiek voor een *Beatrijs*-vertaling. Het pad voor *Beatrix* was trouwens al geëffend, omdat verschillende andere Franse vertalingen eraan waren voorafgegaan en de *Marais Soeur Béatrice* in de schijnwerpers had geplaatst. En

tot slot was Robert Guiette een ideale culturele ambassadeur: hij was een graag geziene figuur in kringen van Franstalige literatuurlijfhouders en -beoefenaars. Met andere woorden: alles was aanwezig om *Beatrix* de best mogelijke context te verschaffen, een onthaalcultuur die er klaar voor was en ervoor openstond. Maar de keuze voor een uitgave bij Lumière, met gequarelleerde houtsneden (en dus noodzakerlijkerwijze een beperkte oplage) compromitteerde van bij het begin een brede bekendmaking. In die optie was Guiette waarschijnlijk helemaal zichzelf: weinig zin voor marketing, maar des te meer voor het esthetische.

De vertaling van Robert Guiette

We willen nu even ingaan op het profiel van de Franse vertaling zelf en bekijken of Guiette duidelijke vertaalopties nam. Zoals eerder gezegd is zijn eerste, gedramatiseerde vertaling momenteel zoek. Maar het lijkt geen twijfel dat de integrale vertaling van 1930 voor een groot deel samenviel met de eerste versie.

Dat Guiette koos voor een versvertaling, heeft uiteraard in de eerste plaats te maken met Herman Van Overbeks scenario in Middelnederlandse verzen. Maar als dichter kon hij zich zeker in die keuze vinden. Voor al zijn vertalingen van Middelnederlandse en Oudfranse teksten hanteerde hij regelmatige, achtvoetige verzen, omdat paarsgewijze rijmende achtvoetige verzen de meest gebruikelijke vorm waren voor verhalende teksten in de Oudfranse literatuur. Hij zag evenwel af van rijmen. Die dubbele keuze verantwoordde Guiette in *Lancelot de Danemark*:

Le vers moyen néerlandais à trois accents étant employé dans tous les genres où les écrivains de France se sont servis de l'octosyllabe, nous avons donné ce mètre à notre traduction. Le souci de rimer nous aurait entraîné à des inexactitudes; nous avons cru pouvoir nous passer de rimes. (Guiette, 1948, Note du traducteur)

De grote uitdaging bestond er dus in, het juiste aantal lettergrepen te bekomen en tegelijkertijd de exacte betekenis weer te geven, want als wetenschapper die geen 'à-peu-près' duldde streefde Guiette ernaar de kleinste nuances weer te geven. Het gevaar voor een gekunstelde en artificiële tekst was dan ook niet denkbeeldig. Maar Guiette huldigde een ander groot principe: 'Que l'on se contente de rechercher la même formule d'équilibre. Rien de théâtral, rien d'exagéré, rien de trivial. Un souci constant de vérité, de dignité, auquel le grand parti pris du style impose sa sérénité' (Guiette, 1948, p. 25). Het is een vorm van eenvoud en nederigheid die uitstekend past bij het *Beatrijs*-verhaal. De vertaling klinkt sereen, straalt rust uit.

Dat Guiette daarin geslaagd is heeft hij te danken aan zijn poëtisch talent, maar ook aan zijn uitstekende kennis van de middeleeuwse literatuur: hij was doordrongen van de Oudfranse versies van het Maria-mirakel en kon daar veel opsteken. Om te beginnen heeft hij een paar trucjes gebruikt die de middeleeuwse auteurs ook toepasten; zij kampten immers met dezelfde moeilijkheden! Zo kan men de volgorde van de woorden zo kiezen dat een doffe e al of niet als voet meetelt, spelen met 'cas sujet' en 'cas régime' (nonne / nonnain; sire / seigneur) of met het adjectief 'grand' dat in archaisch taalgebruik zowel mannelijk als vrouwelijk kan zijn (en grande hâte, v. 163; en grand hâte, v. 676, 809; en grand confiance, v. 771).

In de Franse octosyllaben is er geen echte cesuur (die komt enkel voor in langere verzen), maar toch is het vers vaak in tweeën verdeeld (4 + 4 lettergrepen), in het bijzonder in verhalen geschreven in eenvoudige stijl zoals exempels of mirakels. Het heeft iets rustigs, de lezer wordt van dit ietwat monotone tempo sereen. De regelmaat wordt in de hand gewerkt door het feit dat er in het Franse vers een vast accent is op de laatste lettergreep met volle (niet doffe) klinker. Die regelmaat bezit het Middelnederlandse vers niet. Bij wijze van voorbeeld citeren we hieronder een fragment uit Guiettes transcriptie van twee Parijse handschriften waaruit blijkt dat vele verzen functioneren met een schema 4 + 4²³; daarna plaatsen we een paar verzen van de Middelnederlandse *Beatrijs* naast de equivalente verzen van *Beatrix*.

De ses larmes / ot plain ses iex

Et si a dit: / Biau sire Diex,

Ne souffrez que soie perie!

Douce dame / sainte Marie

Conseilliez moy / que pourray faire,

Comment venisse / en mon repaire.

('De la nonnain tresoriere qui rend[it] ses cles a l'ymage Nostre Dame'

(*Rosarium* du dominicain de Soissons), Hs. Parijs, BNF, fr. 12483, f° 124r°)

Car a l'uis voit / le crucefis,

Bras estendus, / en mi son vis.

Ses consaus est / qu'ele repaire?

Arriere si n'ose passer

Dusc'a demain / que jor fu cler

Dusque demain / que jor fu grans.

('D'une none tresoriere qui fu hors de s'abeie .v. ans et Nostre Dame servi pour li', Hs. Parijs, Arsenal, 3518, f° 97r°)

Beatrijs

Ghi vint die doren open wide,
 Daer ghi uut ginges, ten selven tide,
 Met uwen lieve, den jonghelinc,
 Die u inder noet af ghinc;
 Al dijn abijt vinstu weder
 Ligghen opten outaer neder;
 Wile, covele ende scoen
 Moeghedi coenlijc ane doen;
 Des danct hoeghelike Marien.
 (Roemans & van Assche, 1975,
 vv. 677-685)

Beatrix

Tu trouveras / portes ouvertes
 Par où tu fuis / en même temps
 Que ton amant, / le jeune homme
 Qui te quitta / dans la misère.
 Tout ton habit / tu trouveras
 Gisant étendu sur l'autel:
 Voile, mante, / souliers aussi
 Tu peux les mettre hardiment
 Dis en merci / à Notre Dame.
 (Guiette, 1930, vv. 677-685)

Een achtvoetig vers is bijzonder kort voor het moderne Frans, dat meer woorden nodig heeft dan het Oudfrans, al was het maar omdat het gebruik van persoonlijk voornaamwoord en lidwoord verplicht is geworden. Voor Guiette kwam het er dus op aan bondig te formuleren en korte woorden te vinden. Dat verklaart meteen ook een aantal archaïsmen in de vertaling. Oudfranse woorden zijn meestal kort, want ze werden eeuwenlang geërodeerd tijdens de overgang van Latijn naar Oudfrans. Die korte woorden lagen voor het rapen in de Franse mirakels en exempla die Guiette bijna van buiten kende: 'ouïr' in plaats van 'entendre', 'viande' in de betekenis van voedsel, 's'éjouir' voor 'se réjouir', 'mander' voor 'annoncer'. De bedoeling was niet te grijpen naar ouderwets taalgebruik om een soort patina te bekomen – Guiette mag zeker geen troubadourstijl worden verweten – maar lettergrepen uit te sparen. Die archaïsmen zijn meestal goed verstaanbaar voor de lezer, maar er zijn uitzonderingen. Wie herkent in het vers 'Broncher me faut dans le péché' (Guiette, 1930, v. 22) nog de Oudfranse betekenis: 'baisser la tête de tristesse', gebukt gaan onder?

Een klassieke moeilijkheid bij het vertalen van oude teksten zijn de aanspreektitels. Ook hier kon Guiette terugvallen op het Oudfrans. Gautier de Coinci, de grootmeester in Maria-mirakels, drukte in het bijzonder zijn stempel: 'Lasse', 'lasse chétive', 'pauvre chétive'... Een van de typische kenmerken van Gautiers personages is precies hun zwakheid: zonder de bescherming van Maria staan ze machteloos tegenover het kwade en de listen van de duivel (Cazelles, 1978).

Zoals de versie van Herman Van Overbeke de Middelnederlandse taal bewaarde, zo bewaarde Guiette ook voor een deel de Franse taal, de vorm en het metrum van de middeleeuwen: de Gentenaar en de Franstalige Antwerpenaar gingen hier hand in hand in hun voornemen om *Beatrijs* als middeleeuws erfgoed over te leveren.

Conclusie

Dankzij informatie geput uit onuitgegeven archiefmateriaal is de context waarin Robert Guiette de Middelnederlandse *Beatrijs* vertaalde duidelijker te vatten. We weten nu dat de mediëvist eerst een dramaturgische vertaling maakte van een scenario bezorgd door Herman Van Overbeke en nadien pas het hele gedicht in het Frans omzette.

Het hoeft geen betoog dat Guiettes doctoraat, *La légende de la Sacristine*, essentieel was als boodschap voor de Nederlandstalige elite. Het comparatistische standpunt en het waardeoordeel van een wetenschapper komende uit een andere cultuur bevestigden het statuut van *Beatrijs* als meesterwerk en legitimeerden zijn plaats in het canon der Nederlandse letteren. De betekenis ervan voor de *Beatrijs*-receptie was ontzaglijk groot.

Tegen alle verwachtingen in, stond de gezaghebbende positie van Robert Guiette niet borg voor een goede verspreiding van zijn vertaling. Als professor in de afdeling Romaanse Filologie in Gent en als erkend Franstalig literatuurliever en -beoefenaar, was Robert Guiette een ideale bruggenbouwer tussen twee culturen en dus uitermate geschikt om het Middelnederlandse gedicht in de Franstalige gemeenschap van België weerklank te geven. Vlamingen hechtten een zeer grote symbolische waarde aan een dergelijke culturele overdracht die hen met een rechtmatige trots kon vervullen. De Franstalige onthaalcultuur was goed voorbereid en het doelpubliek gunstig gestemd. Alle factoren waren aanwezig om er een succesverhaal van te maken.

Maar een succesverhaal werd het niet. Guiette had zich tevergeefs ingespannen om een dramaturgische versie te schrijven die nooit werd gebruikt. Vermaut, die samen met Herman Van Overbeke het plan koesterde om de Franse vertaling uit te geven, krabbelde terug. Hij was het nochtans die Guiettes doctoraat drukte in 1927 – weliswaar een risicoloze opdracht op kosten van de auteur.²⁴ De rest van het verhaal is genoegzaam bekend: de *Beatrix*-boekjes oogden mooi, maar waren voor een paar enkelingen weggelegd.

ONUITGEGEVEN BRONNEN

AML, ML 4576/100 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 8/7/1924

AML, ML 4576/101 Handgeschreven postkaart van Van Overbeke aan Guiette, 6/8/1924

AML, ML 4576/102 Handgeschreven postkaart van Van Overbeke aan Guiette, 19/8/1924

AML, ML 4576/103 Handgeschreven postkaart van Van Overbeke aan Guiette, 13/10/1924
[poststempel]

AML, ML 4576/104 Handgeschreven postkaart van Van Overbeke aan Guiette, 1/12/1924

- AML, ML 4576/105 Handgeschreven postkaart van Van Overbeke aan Guiette, 2/2/1925
- AML, ML 4576/106 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 3/2/1925 en reclame-
kaartje voor de voorstelling van *Beatrijs*
- AML, ML 4576/107 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 26/2/1925
- AML, ML 4576/108 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 28/2/1925
- AML, ML 4576/109 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 7/3/1925
- AML, ML 4576/110 Getypte brief van Van Overbeke aan Guiette, 28 /4/ 1925
- AML, ML 4576/111 Handgeschreven postkaart van Van Overbeke aan Guiette, 17/5/1925
- AML, ML 4576/112 Getypte brief van Van Overbeke aan Guiette, 9/6/1925
- AML, ML 4576/113 Getypte brief van Van Overbeke aan Guiette, 13/6/1925
- AML, ML 4576/114 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 15/6/1925
- AML, ML 4576/115 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 4/7/1925
- AML, ML 4576/116 Getypte brief van Van Overbeke aan Guiette, 19/8/1925
- AML, ML 4576/117 Getypte brief van Van Overbeke aan Guiette, 3/11/1925
- AML, ML 4576/118 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 15/11/1925
- AML, ML 4576/119 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 18/12/1925
- AML, ML 4576/120 Getypte brief van Van Overbeke aan Guiette, 18/1/1926
- AML, ML 4576/121 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 19/2/1926
- AML, ML 4576/122 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 13/8/1926
- AML, ML 4576/123 Handgeschreven postkaart van Van Overbeke aan Guiette, 13/1/27
- AML, ML 4576/124 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 8/3/1927
- AML, ML 4576/125 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, 6/3/1928
- AML, ML 4576/126 Handgeschreven brief van Van Overbeke aan Guiette, niet gedateerd
- AML, ML 4469/241 Handgeschreven postkaart van Delacre aan Guiette, niet gedateerd [waar-
schijnlijk herfst 1926]
- AML, ML 4469/242 Handgeschreven brief van Delacre aan Guiette, 3/?/1926 [poststempel op de
omslag voor een deel onleesbaar]
- AML, ML 4469/243 Handgeschreven brief van Delacre aan Guiette, 3/11/1926
- AML, ML 4469/650 Handgeschreven brief van Josz aan Guiette, 1/8/1930
- AML, ML 4469/651 Handgeschreven brief van Josz aan Guiette, 11/8/1930
- AML, ML 4469/652 Handgeschreven brief van Josz aan Guiette, 18/8/1939
- AML, ML 4469/652 [ander document met dezelfde code] Handgeschreven brief van Josz aan
Docteur Géo J. Baudoux, Président de l'Association des Amis du Zoute
- AML, ML 4469/653 Handgeschreven postkaart van Josz aan Guiette, ?/8/1939 [precieze datum
van de poststempel onleesbaar]
- AML, ML 4469/337 Handgeschreven visitekaartje van Doutrepont aan Guiette, 10/11/1931
- AML, ML 4469/788 Handgeschreven brief van Maeterlinck aan Guiette, 18/6/1931

- AML, ML 07744 / 0032/001-002 Handgeschreven brief van Guiette aan Vanderborcht, 31/1/1931
- AML, ML 4576/127 Handgeschreven brief van Vermeylen aan Guiette, 23/1/1929
- AML, ML 4469/1252 Getypte brief van Vermeylen aan Guiette, 9/1/1932
- AML, ML 4656/6 tot en met AML, ML 4656/48 Brieven en postkaarten van Vermaut aan Guiette en van Guiette aan Vermaut, 21/8/1944 tot 3/12/1948
- AML, ML 4662 Handgeschreven transcriptie door Guiette van Oud- en Middelfranse versies van het Sacristine-mirakel.

BIBLIOGRAFIE

- Cazelles, B. (1978). *La faiblesse chez Gautier de Coinci*. Saratoga (Calif.): Anma Libri.
- De Clerck, K. (red.) (1980). *Kroniek van de strijd voor de vernederlandsing van de Gentse universiteit*. Brugge: Orion.
- De Clerck, K. & W. Weets (1998). Onderwijs, hoger onderwijs (Gent en Leuven). In: *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (deel 2, pp. 2279-2302). Tielt: Lannoo.
- De Keyser, P. (1959). In memoriam Dr. Herman Van Overbeke. In: *Jaarboek 1959 van de Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Rhetorica 'De Fonteine' te Gent*, 145-150.
- Erenstein, R.L. (hoofdfred.) (1996). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: Tien eeuwen drama in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Flament, J. (1926). Le théâtre et les arts plastiques en Belgique. *Le Document. Revue mensuelle d'architecture d'art et de technique* 42, 1-12.
- Florquin, J. (1973). Herman Van Overbeke. In: *Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (deel 2, 1163). Tielt: Lannoo.
- Florquin, J. & Verschaffel, H. (1998). Herman Van Overbeke. In: *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (deel 2, 2365-2366). Tielt: Lannoo.
- Guiette, R. (1927). *La légende de la Sacristine. Étude de littérature comparée*. Thèse de doctorat présentée à l'Université catholique de Louvain. Paris: Champion.
- Guiette, R. (vert.) (1930). *Beatrix*. Poème traduit du moyen néerlandais par R.G., illustré par V. Stuyvaert. Antwerpen: Éd. Lumière.
- Guiette, R. (vert.) (1948). *Lancelot de Danemark drame du quatorzième siècle*. Bruxelles: Éd. des Artistes.
- Guiette, R. (1960). La légende de la sacristine et les *Arliquiniana*. *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, 38, 24-30. Herdrukt in Guiette (1978), pp. 211-216.
- Guiette, R. (vert.) (1961). *L'histoire de Griseldis miroir des dames mariées*. Adaptation de R.G. Liège: Les Lettres Belges.
- Guiette, R. (1974). *La légende de la sacristine Beatrix*. Bruxelles: La Renaissance du Livre.
- Guiette, R. (1978). *Forme et senefiance*. Études médiévales recueillies par J. Dufournet, M. De Grève, H. Braet. Genève: Droz.

- Klinkenberg, J.-M. (1981). La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique. *Littérature* 44, 33-50.
- Mariën, M. (1942). *Victor Stuyvaert, houtsnijder en miniaturist*. Gent: Snoeck-Ducaju & Fils.
- Meylaerts, R. (1994). Translation Policy in Belgium between the Two World Wars. *Canadian Review of Comparative Literature* 21, 717-734.
- Meylaerts, R. (2004). *L'aventure flamande de la Revue belge. Langues, littératures et cultures dans l'entre-deux-guerres*. Bruxelles: Presses Interuniversitaires Européennes / Bern: Peter Lang.
- Monteyne, L. (1926). *Kritische Bijdragen over tooneel*. Antwerpen: Ruquoy, Delagarde en Van Uffelen.
- Putman, W. (1927). *Tooneel-groei (1921-1926). Indrukken over het na-oorlogsch tooneel-herleven in ons land*. Brugge: Excelsior.
- Putman, W. (1938). *Tooneeldagboek 1928-1938*. Antwerpen: Globus-uitgaven.
- Roemans, R. & H. van Assche (ed.) (1975). *Beatrijs*. 9^{de} druk. Antwerpen: Nederlandsche Boekhandel.
- Stracke, D.A. (1926-1927). Over Beatrijs. *Leuense Bijdragen* 18, 7-42 en 95-121; 19, 1-28 en 41-75.
- Van de Velde, A. (1939-40). Massa-dramatiek. *Toneelgids* 26 (2), 25-36.
- Van Overbeke, H. (1925). *Beatrijs*. Dramatisch verhaal der middeleeuwsche legende volgens den tekst van het Haagsche handschrift naar oude wijs met aanpassing van oude wereldsche en kerkelijke liederen voor het tooneel bewerkt in vijf handelingen met vóór- en naspel door Van Overbeke. Kortrijk: Vermaut.
- Van Overbeke, H. (1938). *Beatrijs*. Brugge: Wiek op [in vier talen].
- Van Schoor, J. (1971). *Een huis voor Vlaanderen. Honderd jaar Nederlands beroepstoneel te Gent*. Gent: Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen.
- Vermeulen, A. (1951-1953). *Verzameld werk*. 6 delen. Brussel: Manteau.

NOTEN

- ¹ Hij noemt de *Beatrijs* ook wel 'Un des plus purs joyaux de la littérature néerlandaise du moyen âge' (Guiette, 1927, p. 118). Dat citaat is hier overgenomen als titel van de bijdrage.
- ² Brief van Van Overbeke aan Guiette, 8/7/1924, AML, ML 4576/100.
- ³ De 23-jarige Herman Van Overbeke las op 18 april 1918 in de Gentse Stadschouwburg een pamflet voor, *Siegfried*, waarin hij pleitte voor een kwaliteitsverbetering van het toneel. Dit ging niet onopgemerkt voorbij (Van Schoor in Erenstein, 1996, pp. 574-579).
- ⁴ Bijvoorbeeld het dramatische gedicht van F. Van Hecke, ten laatste in 1920 tot stand gekomen, P. Kemps prozabewerking van 1920 en het toneelspel van H. Teirlinck (*Ik dien*, 1923). Voor de precieze referenties verwijzen we naar de inventaris van R. Sleiderink in deze bundel; Nederlands, 18, 19 en 21.

- 5 De keuze van dit laatste gedicht (daterend van de achttiende eeuw) werd bekritiseerd door Guiette, 1927, p. 393.
- 6 Herman Van Overbeke was duidelijk goed op de hoogte van alles wat met *Beatrijs* te maken had. Hij alludeert in de briefwisseling met Guiette op allerlei bestaande bewerkingen en vertalingen, waarvan sommige toen nog totaal onbekend waren voor de beginnende onderzoeker, die zijn materiaal op dat moment bijeenzocht: zo was het Van Overbeke die de Franse Beatrijsvertalingen van L. De Busscher in *La Revue blanche* (1897) en van H. de Marez (1902) aan Guiette bezorgde; zijn brieven alluderen ook op de gedramatiseerde versies van F. Rutten en H. Teirlinck, het zangspel van H. Van Rooy, en de pantomime-versie van K. Vollmöller (*Das Mirakel*). Allemaal materiaal dat bruikbaar was voor het lopende onderzoek en dat Guiette inderdaad in zijn proefschrift verwerkte (Inventaris, Frans, 1 en 2; Nederlands, 16, 20, 21).
- 7 Brief van Van Overbeke aan Guiette, 8/7/1924, AML, ML 4576/100.
- 8 Brief van Van Overbeke aan Guiette, 19/8/1925, AML, ML 4576/116.
- 9 Van Overbeke was een van de eersten die Strackes – handgeschreven! – bijdragen las. In dezelfde brief schrijft hij dat hij naar een publicatiemogelijkheid zoekt voor de artikels, waarvan hij de tekst zelf wil laten overtypen, want Stracke 'a une écriture trop petite pour plaire au linotypiste' (AML, ML 4576/116). Uiteindelijk verschenen de artikels in een wetenschappelijk tijdschrift: *Leuvense Bijdragen*.
- 10 'Puis-je vous demander de bien vouloir m'envoyer d'urgence votre texte corrigé de Beatrijs. J'apporterai les corrections sur une copie à moi et vous enverrai aussitôt votre copie à vous' (postkaart van Van Overbeke aan Guiette, 13/1/1927, AML, ML 4576/123); Guiette kreeg een kleine twee maand later zijn exemplaar terug: 'Je t'enverrai samedi ta copie de Beatrijs' (brief van Van Overbeke aan Guiette, 8/3/1927, AML, ML 4576/124).
- 11 Brief van Van Overbeke aan Guiette, 3/11/1925, AML, ML 4576/117.
- 12 Dat Guiette een Franse vertaling van de hele *Beatrijs* op het oog had blijkt reeds op 17 mei 1925: 'Quant à votre traduction, quoique vous aimez [sic] mieux ne pas me fixer de date j'aurai plaisir à la voir aussitôt que possible. Mr Vermaut en accepte l'édition (du drame bien entendu – peut-être aussi du poème)' (brief van Van Overbeke aan Guiette, 17/5/1925, AML, ML 4576/111). De Kortrijkse drukker maakte zijn voornemen in de jaren twintig echter niet hard.
- 13 Er kwamen nog meer eigenhandig geschreven vertalingen van Guiette in de collecties van AML binnen in datzelfde jaar 1997. Ook die autografen bleken spoorloos verdwenen.
- 14 Afgezien van het sonnet in Winkler Prins en het gedicht van Jan Prins (Inventaris, Nederlands, 17 en 24).
- 15 Spitz' vertaling van 1916 (herdruk in 1918) verscheen in Apeldoorn, Kemp publiceerde in 1920 in Maastricht, Drehmanns ook in Maastricht in 1928. Felix Timmermans stond in Vlaanderen helemaal alleen met een tekst die misschien niet eens rechtstreeks afgeleid is van de *Beatrijs* (Inventaris, Nederlands, 14, 19, 23).

- ¹⁶ Putman, 1927, pp. 305-332 prijst vooral het werk van Herman Van Overbeke en Karel Maes. Hij is echter niet onverdeeld enthousiast over de *Beatrijs* van eerstgenoemde: de sfeer bekoorde hem wel, maar hij vond het stuk anderzijds te lang en te weinig toneeldramatisch.
- ¹⁷ Recensie over de openluchtvoorstelling in Knokke door Putman, 1938, pp. 160-164.
- ¹⁸ In 1930 regisseerde hij tevens een *Lam Godsspel* en *Elkerlyc* – het laatste nota bene ook door Guiette naar het Frans vertaald: ‘Version Française du Miroir du salut de chacun (d’après l’ancien poème flamand et le drame de Hugo von Hoffmansthal par Herman Van Overbeke), manuscrit dactyl. 41 pages avec corrections d’auteur’, AML, catalogoog aanwinsten 1997. Beide stukken gingen in première in de Sint-Baafskathedraal (Florquin, 1973, p. 1163).
- ¹⁹ Zie bijvoorbeeld de artikels van A. Vermeulen over Nederlandse letterkunde: ‘Les lettres néerlandaises en Belgique depuis 1930’, ‘La poésie flamande contemporaine’ en ‘Hadewych et son amour’ (Vermeulen, 1951-1953, deel 3, pp. 5-32 en 275-303; deel 4, pp. 697-705).
- ²⁰ Brieven van Delacre aan Guiette, AML, ML 4469/242 & 243, allebei geschreven herfst 1926.
- ²¹ Postkaart van Joz van Guiette, AML, ML 4469/653, poststempel gedeeltelijk leesbaar: ?/8/1939.
- ²² AML, ML 4469/337 (G. Doutrepoint) en AML, ML 4469/788 (M. Maeterlinck).
- ²³ De transcriptie van Guiette is bewaard in AML, ML 4662.
- ²⁴ Vermaut bleek als partner niet helemaal betrouwbaar. In AML ligt een hele stapel brieven (44 stukken!) van en naar Vermaut, Guiette en Jos Van Overbeke (jurist en raadsman van Guiette). In augustus 1944 werd Vermauts opslagruimte – waar ook exemplaren van de *Légende de la Sacristine* werden bewaard – zwaar beschadigd door oorlogsgeweld. Na de oorlog bleek dat vele exemplaren van het boek niet voorzien waren van een kaft en dat andere exemplaren niet eens waren ingebonden, terwijl Guiette daarvoor de hele factuur had betaald in 1928. Vier jaar werd er heen en weer geschreven, tussen 21 augustus 1944 (Postkaart van Jos Vermaut aan Guiette, AML, ML 4656/6) en 3 december 1948 (Brief van Jos Vermaut aan Guiette, AML, ML 4656/48): Guiette eiste de afwerking en levering van de betaalde boeken en steeds weer deed Vermaut beloftes die hij niet hield.

SESTRA BEATRICE

Beatrijs-thematiek binnen de Tsjechische receptie van Middelnederlandse literatuur^{1*}

Wilken Engelbrecht

Univerzita Palackého Olomouc, Tsjechië

This paper gives information about Czech translations from Dutch before World War II, starting with František Kalda in 1908. The position of medieval literature in Czech translation was strengthened at the end of the 19th century, Julius Zeyer (1841-1901) being the main romantic Czech writer who applied medieval themes in his work, including also the theme of Beatrijs (in his *Sestra Paskalina*, 1887). Two scholars in the field of German studies, Otokar Fischer (1883-1938) and Otto F. Babler (1901-1984), were active as translators, among others of Middle Dutch literature. Babler translated the Middle Dutch prose version of the Beatrijs legend. In addition the Beatrijs theme recurred in a Czech translation of Maeterlinck's *Soeur Béatrice* (Czech translation in 1903) that was very popular and was produced several times between 1904 and 1918 on the Czech stage. The French cinema adaptation of Jacques de Baroncelli (1923) of this piece was also popular. By contrast, the opera *Beatrijs* of the Polish-Dutch writer Ignace Liliën (Czech translation 1930) was welcomed by the public, but detested by theatre critics.

Inleiding

Het Tsjechisch behoort tot de talen waarin relatief veel Nederlandstalige literatuur is vertaald, tot op heden zo'n duizend titels. Bovendien zijn literaire vertalingen in het Tsjechisch tamelijk vroeg begonnen. De eerste bekende literaire vertaling is die van Conscience's *Wat eene moeder lijden kan* dat als *Co matka snésti může* slechts drie jaar na publikatie van het origineel in 1846 als feuilleton uitkwam in het tijdschrift *Česká včela*.²

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 330 e.v.

Deze vertalingen betreffen over het algemeen literatuur die modern was in de periode dat zij vertaald werd. Conscience is daar een goed voorbeeld van: tussen 1846 en 1896 kwamen er voor zover nu bekend zeker 32 vertalingen uit, dus ongeveer 2 per 3 jaar. Nadien kwamen er tot 1906 nog vier vertalingen uit. Na Wereldoorlog I was de belangstelling voor Conscience vrijwel volledig verdwenen met uitzondering van twee vertalingen van zijn bekendste boek *De Leeuw van Vlaanderen* die aan de vooravond van Wereldoorlog II in 1935 en 1936 werden gepubliceerd.³ Een soortgelijk type receptie in de vorm van vertalingen kunnen we ook vaststellen voor Multatuli⁴ en andere auteurs. De Tsjechische receptie is dus in veel opzichten een typische *lezersreceptie*: vertaald werd en wordt wat op het moment van vertalen onder de noemer *moderne literatuur* valt en verder zijn er enkele ‘tijdloze’ boeken die – vaak net als in het Nederlandse taalgebied – duidelijk in de smaak van verschillende generaties lezerspubliek vallen en meermalen herdrukken of hervertalingen kennen. In het Tsjechisch zijn dit bijvoorbeeld *De scheepjongens van Bontekoe*, *Het dagboek van Anne Frank* en de *Max Havelaar*. Literatuur die volgens verwachting of ervaring van de vertalers en uitgevers niet in de smaak van het publiek viel, werd doodleuk niet vertaald.

Vanuit deze optiek is het niet zo merkwaardig dat er vrijwel geen Tsjechische vertalingen van Middelnederlandse literatuur bestaan want deze is immers geen *actuele* literatuur en behoort eerder tot de verplichte nummers van studenten neerlandistiek. Er zijn wel enkele opmerkelijke uitzonderingen: Jan van Ruusbroec, een abel spel en de Middelnederlandse prozaversie van de *Beatrijs*. Deze bijdrage geeft een overzicht van de eerste resultaten van onderzoek naar receptie van Middelnederlandse literatuur in Tsjechische context met speciale aandacht voor de Beatrijs-thematiek.

Om een goed beeld van de situatie te krijgen, zal eerst gekeken worden naar de beginnende Tsjechische neerlandistiek. Dan zal kort worden gekeken naar de situatie van middeleeuwse literatuur in vertaling in het algemeen en die van Middelnederlandse literatuur in het bijzonder. Verder zal de positie van vertalingen van deze literatuur in het werk van de vertalers aan bod komen. De nadruk van de bijdrage ligt op receptie van Beatrijs-thematiek in alle mogelijke vormen

Setting van Tsjechische literaire vertalingen uit het Nederlands voor Wereldoorlog II

Tsjechië was er in Centraal-Europa als niet-Duitstalig land ook wat de wetenschappelijke bestudering van het Nederlands betreft vroeg bij. De grondlegger van de Tsjechische (en overigens ook Slowaakse) neerlandistiek was de germanist en classicus František Kalda (1884-1969). Kalda was waarschijnlijk al in zijn

jeugd met het Nederlands in aanraking gekomen, omdat zijn vader František Kalda sr. (1851-1924) dominee van de Tsjechische Evangelische Kerk van de Helvetische, dat wil zeggen calvinistische richting was. Ook zijn moeder Matilda Szalatnay (1858-1928) kwam uit een domineesgeslacht. Het was in deze kerk gewoonte dat aankomende dominees in het Hongaarse Debrecen of in Nederland theologie gingen studeren. Kalda was in elk geval al als student sinds 1908 actief bezig met het Nederlands. Zijn eerste wetenschappelijke artikel over het Nederlands, *K nizozemské deklinaci* (Over de declinatie van het Nederlands), kwam in 1914 uit. In 1918 kreeg hij een aanstelling als onder andere lector Nederlands bij de Hogeschool voor Technische Wetenschappen en de Handels-academie in Praag, na zijn habilitatie in 1921 was hij aangesteld bij de Praagse Karelsuniversiteit.⁵

Kalda hield zich als hoogleraar vooral met het Middelnederlands bezig, waarbij hij overigens als typische taalkundige niet bijster veel aandacht voor de literatuur had. Dat lag anders bij wat we de ‘pre-neerlandistiek’ in Brno kunnen noemen, waar de germanist Leopold Zatočil (1905-1992) zich al tijdens zijn studie begon bezig te houden met Middelnederlandse teksten.⁶ Zatočil was actief in Middelnederlandse literatuur geïnteresseerd en vond in 1963 in Praag zelfs fragmenten van een Ripuarische bewerking van de Middelnederlandse *Perchevael* terug.⁷

Overigens heeft zover bekend geen enkele van de Tsjechische vertalers van Middelnederlandse teksten echt Nederlands gestudeerd. Nu is dit feit op zichzelf niet zo bijzonder, want de meeste vertalers van voor Wereldoorlog II waren autodidact, germanist of romanist net als dat in de omringende landen het geval was. Bijzonder is wel dat deze situatie in Tsjechië, anders dan in de omringende landen, bestond *naast* een bloeiende neerlandistiek.⁸ Een logische verklaring ligt in de uitgesproken historisch-taalkundige oriëntatie van de vooroorlogse neerlandici. Pas met het aantreden van Olga Krijtová in de jaren vijftig van de twintigste eeuw zou er een band tussen neerlandistiek en receptie in literaire vertaling ontstaan.

Middeleeuwse literatuur in Tsjechische vertaling

Hoewel het Tsjechisch behoort tot de Slavische talen met een relatief oude literatuur,⁹ heeft het zelf afgezien van kerkelijke literatuur en kronieken geen echt oude literaire traditie in de zin van ‘belles lettres’. Het oudste werk dat we werkelijk literair kunnen noemen, is de *Alexandreis*, een anonieme Oudtsjechische bewerking van rond 1290 van het gelijknamige Latijnse epos van de Frans-Vlaming Walther van Châtillon uit 1172. Hoewel er met keizer Karel IV (1316-

1378, koning van Bohemen sinds 1346) een koning met relaties met de Nederlanden op de Tsjechische troon kwam,¹⁰ is de eerste aanwijsbare bewerking van Nederlandstalige thematiek de *Historia o Tyll Eilenšpiglovi*, gedrukt rond 1550. De Tsjechische versie is overigens duidelijk aan de hand van de Keulse Nederduitse druk vervaardigd.¹¹ In deze periode kwamen er veel contacten tussen Tsjechië en andere landen op, hetgeen tevens in veel vertalingen, vooral vanuit het Latijn resulteerde. De bekendste van deze vertalingen is wel de *Bláznovstviže chvála* (Lof der Zotheid) van Erasmus' *Encomion Moriae* door de humanist Georgius Gelenius (Řehoř Hrubý z Jelení, 1460-1514) uit 1511, dus direct na het verschijnen van de eerste druk waarmee dit tevens de eerste vertaling van de *Lof der Zotheid* in een andere taal is.¹²

Tot diep in de negentiende eeuw kwam het niet tot veel vertalingen van middeleeuwse literatuur. In de jaren 1860 en 1870 begonnen de zogeheten *Lumírovci*, een groep schrijvers rondom het in 1851 opgezette literaire tijdschrift *Lumír*, zich voor buitenlandse literatuur in het algemeen te interesseren en de thematiek ervan in hun eigen literaire productie te verwerken. Enkelen onder hen, onder wie als belangrijkste de dichter en epicus Julius Zeyer (1841-1901), over wie later meer, verwerkten daarbij ook middeleeuwse thematiek.

Wetenschappelijke interesse voor middeleeuwse literatuur begon in Tsjechië pas eind negentiende eeuw met de opkomst van de universitaire germanistiek, anglistiek en romanistiek. Met deze groep waren vaak ook schrijvers en literaire vertalers verbonden. Een tweede groep die min of meer beroepsmatig interesse had voor middeleeuwse literatuur, maar dan vooral van spirituele signatuur, waren vooruitstrevende katholieke priesters.

Veel Duitse germanisten beschouwden de Middelnederlandse literatuur feitelijk als een deel van de Duitse¹³ en de Tsjechische germanisten volgden hen hierin aanvankelijk. Zo ziet het eerste in Tsjechië uitgegeven handboek *Handbuch der deutschen Literaturgeschichte* van František Tomáš Bratranek (1815-1884) uit 1850 de Middelnederlandse literatuur nog expliciet als onderdeel van de Duitse, al behandelt hij vrijwel geen Nederlandstalige werken. Pas met de Vrede van Westfalen wordt aan de Nederlandstalige literatuur expliciet een eigen status toegekend.¹⁴ Een verre echo van deze opvatting is zelfs begin twintigste eeuw nog merkbaar in de grote Tsjechische encyclopedie *Ottiv Slovník naučný*, waarin de germanist Václav Mourek in zijn behandeling van de Duitse taal het Nederlands *unverfrozen* als 'Nederduits of Nederfrankisch dialect' inschaalt en ietsje later stelt dat zich ten tijde van Luther uit deze dialecten de Nederlandse of Hollandse en Vlaamse schrifttalen hebben ontwikkeld.¹⁵ Gezien deze opvattingen is het niet zo vreemd dat de interesse voor het Middelnederlands als taal en voor de Middelnederlandse literatuur vooral onder germanisten begon. Tsjechi-

sche germanisten waren daar geen uitzondering op – we zagen hierboven al Kalda en Zatočil als aartsvaders van de neerlandistiek in respectievelijk Praag en Bratislava (Kalda) en Brno (Zatočil).

Middelnederlandse literatuur in het Tsjechisch

Onder de vertalers treffen we dan ook in eerste instantie twee germanisten aan. De eerste was Otokar Fischer (1883-1938).¹⁶ Fischer stamde uit een Tsjechischtalige joodse familie en was een jaargenoot van Kalda tijdens diens studie in Praag. Hij habileerde al in 1909, werd in 1917 buitengewoon hoogleraar en tenslotte in 1927 gewoon hoogleraar germanistiek. Als zodanig was hij dus een collega van Kalda. Fischer vertaalde onder andere verschillende boeken uit het Nederlands, een taal die hij waarschijnlijk al tijdens zijn studies in Praag en in Berlijn leerde en waarvan hij zijn kennis tijdens een verblijf als gasthoogleraar in Gent in 1926 nog vervolmaakte. In datzelfde jaar vertaalde hij *De wandelende Jood* van August Vermeylen en in 1931 *Het kindeke Jezus in Vlaanderen* van Felix Timmermans in het Tsjechisch.

Voor ons is echter zijn derde vertaling uit het Nederlands, *Lancelot a Alexandrina* uit 1929 het interessantste, omdat het hier om een vertaling van een Middelnederlands werk gaat en wel van het abele spel *Lanseloet van Denemerken*. Dit was in 1837 als *Lanseloet ende die scone Sandrijn* door August Hoffmann von Fallersleben uitgegeven in het vijfde en zesde deel van zijn *Horae Belgicae*, waarna verschillende Nederlandse edities volgden die keurig in de Tsjechische uitgave vermeld staan. In 1916 had Insel Verlag de Duitse vertaling *Lanzelot und Sanderein* van Friedrich Huebner uitgegeven.¹⁷ Fischer vermeldt ook deze vertaling, maar gaat bij zijn versie kennelijk van de Nederlandse edities uit, al sluit zijn titel bij de Duitse vertaling aan. Overigens was zijn vertaling tevens bedoeld om te worden opgevoerd in het destijds relatief nieuwe (pas in 1905-1907 gebouwde) Vinohradské divadlo te Praag en wel op uitdrukkelijk verzoek van regisseur Jan Bor (ps. van Jan Jaroslav Strojček, 1886-1943). Dit theater was na het Nationaal Theater het belangrijkste van Praag en bracht vooral stukken van bekende buitenlandse auteurs in vertaling op de planken. In druk verscheen het werkje alleen in de bibliofiele serie *Atlantis* in een kleine oplage van driehonderdvijftig stuks.¹⁸ Deze editie was uitsluitend voor *Feinschmecker* bedoeld.

De tweede germanist in kwestie was de zeer actieve Joegoslavisch-Duitse vertaler Otto František Babler (1901-1984). Ook hij vertaalde Timmermans en wel *De zeer schone uren van juffrouw Symforoza, begijntje*.¹⁹ Verder vertaalde hij in 1922 de Middelnederlandse prozaversie van de *Beatrijs*. Over hem en deze vertaling later meer.

Het zal niet verbazen dat de tweede groep vertalers, die van de priesters, met name interesse had in spirituele literatuur. Dat betekende in het Nederlands-talige geval Jan van Ruusbroec. Zo zijn van hem de volgende werken vertaald: een bloemlezing vertaald in 1915 door de activistische priester-schrijver Jakub Deml, zijn *Van den seven sloten*, in 1937 vertaald door enkele paters Dominicanen en ten slotte de *Spieghel der salicheyt van Elckerlyc*, in 1946 vertaald door de Dominicaan Emil Soukup. Deze laatste twee deeltjes kwamen in de spirituele serie *Edice Krystal* van de Olomoucer Dominicanen uit met een oplage van rond de drieduizend exemplaren.

Tsjechische bewerkingen van de Beatrijs-thematiek – Maeterlinck

In de hierboven beschreven omgeving kwamen drie Tsjechische bewerkingen van het Beatrijs-thema uit. Overigens is géén van deze drie vertalingen een Tsjechische versie van de originele Middelnederlandse Maria-legende. Deze is bij mijn weten tot nog toe niet in het Tsjechisch vertaald.

We zagen hierboven dat vooral germanisten in de jaren twintig van de twintigste eeuw begonnen ook Middelnederlandse stukken in Tsjechië te introduceren. De oudste introductie was echter de moderne Franstalige bewerking van de overtuigd francofone Vlaamse dichter Maurice Maeterlinck (1862-1949). Diens toneelstuk *Soeur Béatrice* uit 1901 behoort tot zijn symbolistische periode. Franse literatuur en Frans toneel waren in Tsjechië aan het eind van de negentiende eeuw buitengewoon populair. In de romaniste Marie Kalašová (1825-1937) vond Maeterlinck een onvermoeibare propagandiste. Zij publiceerde al in 1894 haar eerste vertaling van zijn theaterstuk *La Princesse Maleine*, in 1896 volgden *Aglavaine et Sélysette*, *L'intruse*, *Les Aveugles* en *Intérieur*. Nadien vertaalde zij vrijwel alle theaterstukken en de meeste essays van Maeterlinck in het Tsjechisch, soms zelfs vlak na verschijning van het origineel.²⁰

In deze laatste categorie valt het uit 1901 daterende *Soeur Béatrice* dat als *Sestra Beatrice* al in 1903 door Kalašová werd vertaald, in 1904 op de planken kwam en zeker tot het winterseizoen 1917-1918²¹ regelmatig in het repertoire van verschillende Praagse theaters voorkwam. De première in de theaterzaal van het Praagse restaurant Pařížský op zaterdagavond 5 maart 1904 werd uitgebreid in de kranten aangekondigd. Deze avond was een complete culturele happening met, afgezien van de uitvoering zelf, ook een lezing van de symbolistische dichter Otokar Theer (1880-1917) over het werk van Maeterlinck. De uitvoering was in de vorm van een recitatie door leden van het Smichov-theater.²² Het stuk werd

in 1913 opnieuw geënceneerd door de librettist Josef Wenig (1885-1939) en in elk geval in de winterseizoenen 1913/14, 1914/15 en 1917/18 opgevoerd, steeds aan het begin van het seizoen rond eind oktober, begin november.²³ De rol van Beatrijs werd daarbij gespeeld door de populaire actrice Emilie Švandová (1882-1971).²⁴ Blijkens een recensie in *Národní listy* van 1913 had het stuk een enorm succes en waren alle uitvoeringen uitverkocht.²⁵ Hoewel er mij geen opvoeringen van na Wereldoorlog I bekend zijn, refereerde nog in 1936 een recensent bij zijn bespreking van een vertaling van *Canción de cuna* (Wiegelied) van de Spaanse avant-gardedichter Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) aan *Sestra Beatrice*.²⁶

Verschillende recensies, zowel die uit 1904, als die uit de jaren 1913-1917, vergeleken het stuk met *Sestra Paskalina* van de Tsjechische dramaschrijver en dichter Julius Zeyer (1841-1901) uit 1887. Deze dichter was een van de belangrijkste Tsjechische neoromantici en bewerkte onder andere Middelnederlandse en Oudfranse thematiek waarmee hij tijdens reizen in de jaren zestig van de negentiende eeuw kennis had gemaakt.²⁷ De componist Bohuslav Martinů (1890-1959) gebruikte de Maria-thematiek van Zeyer, waaronder ook *Sestra Paskalina*, weer in zijn opera *Hry o Marii* (*Spelen over Maria*) van 1933. In hoeverre Zeyers bewerkingen inderdaad uitsluitend teruggaan op Oudfranse teksten of ook invloed van Middelnederlandse versies vertonen, moet nog worden onderzocht.²⁸ Overigens was Kalašová goed met Zeyer bevriend.

Daarnaast is er nog een Franse cinematografische bewerking van Maeterlincks stuk, namelijk de stomme zwart-witfilm *La légende de soeur Béatrix* van de destijds zeer succesvolle Franse regisseur Jacques marquis de Baroncelli (1881-1951)²⁹ die deze in 1923 via zijn eigen filmmaatschappij Baroncelli Films in coöperatie met distributeur Établissements Louis Aubert uitbracht. De 1 uur en 5 minuten durende film was gedraaid met het stuk van Maeterlinck als plot. In de hoofdrol trad de populaire Russisch-Franse actrice Sandra Milowanoff (1892-1957)³⁰ op als zuster Beatrijs.³¹ De film ging in Tsjechoslowakije als *Legenda o sestře Beatrice* op 21 december 1923 in première (dus zelfs één week vóór de officiële Franse première!) en draaide in Praag in de grote bioscopen *Na Slovanech* en *Slavia*.³²

Ignacy Lilien

Een tweede theaterbewerking van de Beatrijs-thematiek die in het Tsjechisch verscheen, was die van de opera *Beatrijs* van Ignacy Lilien (1897-1964) naar het theaterstuk *Ik dien* van Herman Teirlinck. Lilien was geboren in het destijds Oostenrijks-Galicische Lemberg (nu Lviv).³³ In 1914 nam hij deel aan een internationale fietstocht en toen de rit door Nederland ging, brak juist de wereldoor-

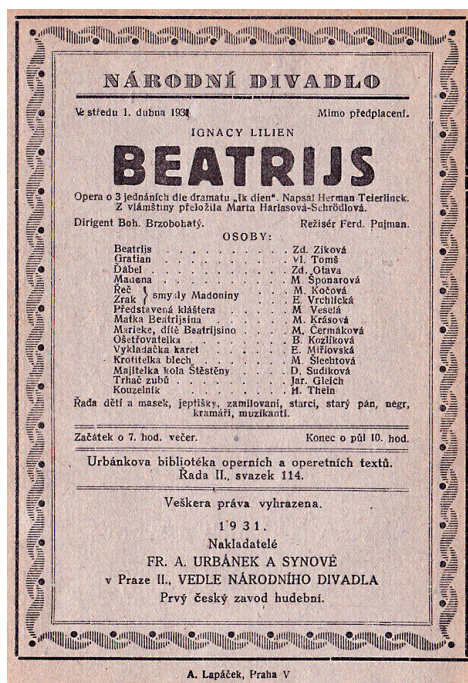


Afbeelding 1 en 2. Scènes uit de film van Baroncelli: 'Beatrijs verlaat het klooster' en 'Beatrijs als gevallen vrouw'. Met dank aan de Cinémathèque Française te Parijs. De afbeeldingen zijn afkomstig uit de Iconothèque van het instituut (nrs. PK100367 en PK165543).

log uit. Lilien bleef in Nederland, studeerde in Delft chemie en trad in dienst van de Fabriek van Chemische Producten. Dit bedrijf zond hem in de periode 1927-1938 uit naar het Tsjechische Liberec (Reichenberg). In deze periode nam hij compositieles van de befaamde Tsjechische componist Josef Suk en schreef in 1928 het stuk *Beatrijs*. In 1938 keerde hij naar Nederland terug, waar hij de oorlog ondanks zijn joodse afkomst ongedeerd overleefde.³⁴ Tijdens en na de oorlog bleef hij als componist in Nederland aan het werk, waar hij in 1964 in zijn woonplaats Den Haag stierf.

De Nederlandse tekst werd in 1930 door de germaniste Marta Harlasová-Schrödlová (†1962) in het Tsjechisch vertaald, waarschijnlijk in vrij nauwe samenwerking met de componist en vermoedelijk op bestelling van Otakar Ostrčil (1879-1935), directeur van het Nationaal Theater in Praag en zelf succesvol componist. De motivatie daarvoor was dat de opera in Brussel, Antwerpen en Hannover in de Franse, Nederlandse en Duitse versie zeer veel succes had geogst.³⁵ De opera ging op 1 april 1931 in het Nationaal Theater in première en werd in dit theater in de maanden april-juni 1931 in totaal achtmaal in Tsjechische vertaling opgevoerd.³⁶ De première werd in vrijwel alle belangrijke Tsjechische kranten besproken, temeer daar het stuk tegelijkertijd ook in het Duits

werd opgevoerd in Brno in het Duitstalige Theater auf den Schanzen, het huidige Mahen-theater.³⁷



Afbeelding 3. Titelpagina (kaft) van de Tsjechische vertaling van de opera *Beatrijs* van Ignacy Lilién.

Anders dan in het geval van Maeterlincks drama liepen hier de waarderingen zeer uiteen. Kleinere bladen als *Rozvoj* vermeldden uitsluitend dat het werk met succes in het Nationaal Theater was opgevoerd,³⁸ maar de grotere nationale bladen als *Lidové noviny*, *Národní listy* en *Národní politika* waren buitengewoon kritisch.³⁹ Zo vermeldde de recensent van *Národní listy* het volgende⁴⁰:

Voor wie Zeyers *Sestra Paskalina* kent, was de nieuwste operaproductie van het Nationaal Theater niets nieuws. Net als bij Zeyer is ook hier de bron één en dezelfde: een middeleeuwse Marialegende. Dezelfde poëtische basisgedachte: het gevecht van de vleselijke wereld met de geestelijke. [...] De tekst van Liliéns opera *Beatrijs* is bewerkt volgens het Vlaamse drama *Ik Dien* (*Ich Dien – ik dien*) van H. Teierlinck,⁴¹ maar bij gebrek aan kennis hiervan kan ik niet zeggen welke verhouding er is tussen het operalibretto en het toneelorigineel. De uitwerking is in wezen ook niet bijster dramatisch, maar maakt eerder de indruk van gedramatiseerde epiek. Het personage van de titel is hier het enige werkelijk levende wezen, alle anderen zijn niet meer dan stoffering, schematische figuurtjes die volledig mechanisch volgens de wil van de auteur handelen. [...] De com-

ponist was bij de première aanwezig, kreeg veel open doekjes en enthousiaste ovaties. Wellicht ging het publiek in zijn erkenning veel te ver en ik twijfel er niet aan dat – zoals dat bij ons al een regelmatig verschijnsel is – direct de volgende reprise een grondige correctie op dit succes van de première zal aanbrengen.

Opmerkingen als ‘er is in de tekst veel overbodig gezwets en gefilosofeer over de onvruchtbaarheid waarvan we vanaf het eerste moment overtuigd waren’ (*Lidové noviny*, 2 april 1931), ‘Als rariteit originaliteit is, dan zijn de tekst en muziek van dit nieuwe stuk origineel’ (*Národní politika*, 3 april 1931), ‘De Beatrys is een modieus product dat iedereen probeert tevreden te stellen. [...] De Beatrys is geen werk dat de moderne opera werkelijk representeert.’ (*Lidové noviny*, 4 april 1931), geven duidelijk aan wat de theatercritici over het stuk dachten. Ze vonden het stuk te statisch, met te weinig echt dramatische inhoud en bovendien tamelijk eclectisch, een samenraapsel van teveel verschillende elementen.

Opmerkelijk genoeg kende het stuk op zondag 20 december 1931 in Brno een reprise. Kennelijk was in elk geval de Duitse versie relatief goed ontvangen. Bovendien werd het stuk in het zomerseizoen van 1931/32 driemaal in het Slowaaks Nationaal Theater van Bratislava opgevoerd, waarbij de opvoering van 25 mei 1932 ook nog eens in een live-opname vanuit Bratislava via de Tsjechische radio werd uitgezonden. Of dit in de Tsjechische versie dan wel in een nieuw vervaardigde Slowaakse vertaling was, is onbekend.⁴² Het publiek was dus kennelijk minder kritisch dan de recensenten die ook wat betreft de Slowaakse uitvoering hun zure commentaren herhaalden. Zo schreef de recensent van *Lidové noviny*:⁴³

Aan het eind van het seizoen toonde het Slowaaks Nationaal Theater op woensdag op het toneel een werk dat zelfs in de voor het theater beste maanden niet aantrekkelijk genoeg zou zijn. Het was de *Beatrys* van Lilien. Naar zeggen een opera, in werkelijkheid eerder een scenisch oratorium. [...] Het werk zelf is niet bijster gezond. Het verdraagt zich niet met de theateromgeving die concrete stukken vergt, helderheid, beweging, handeling. Het stuk is overladen met filosofische problemen die de luisteraar nauwelijks kan begrijpen in de tijdsduur van één voorstelling. [...] Dit werk was voor Bratislava niet goed uitgekozen. Ook al zijn er in het stuk openlijke overeenkomsten met de quasi-religieuze maniertjes waaraan het publiek hier door lange opvoeding in quasi-religieuze opera gewend is geraakt, is de taal van het hele werk onduidelijk, zonder temperament en lauw, en dus effectloos, hoewel het probeert de beste effecten op te roepen.

Hoewel het publiek kennelijk tevreden was, had de opstelling van de recensenten effect: er kwamen geen verdere reprises en het stuk raakte in vergetelheid.⁴⁴

Babler

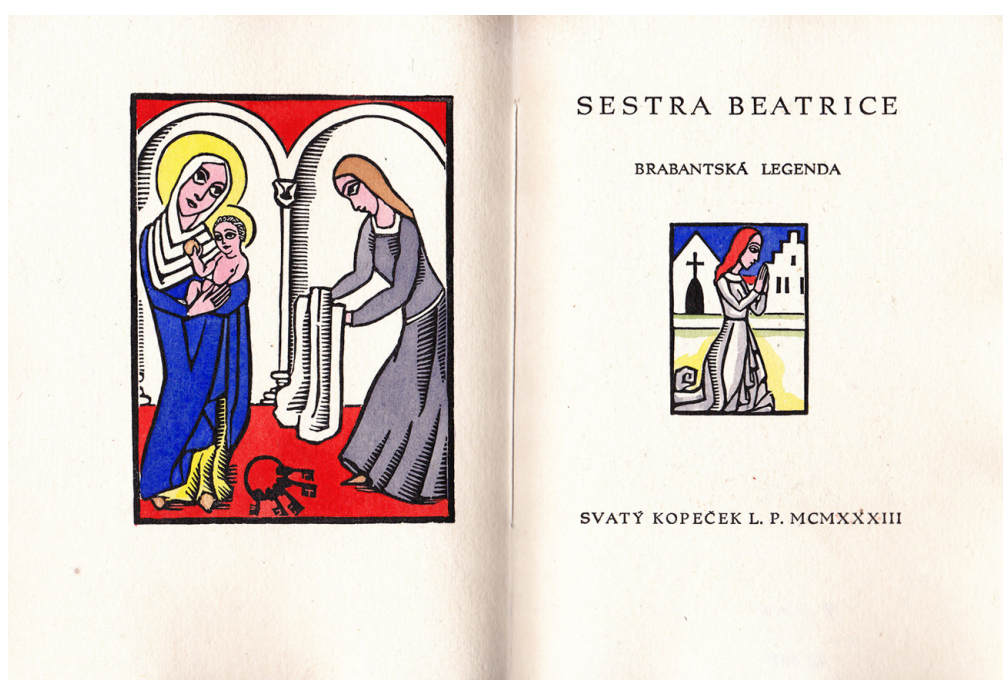
Als laatste moet hier de Tsjechische vertaling *Sestra Beatrice* (Babler, 1922) worden genoemd, die door de reeds genoemde germanist Otto František Babler (1901-1984) in 1922 werd vervaardigd naar de editie van De Vooy van de Middelnederlandse prozaversie *Van een nonne die beatriis hiete* (De Vooy 1903). Babler was geboren in het Bosnische Zenica, waar zijn Duitstalige Sloveense vader een functie als ambtenaar van een mijn had. Zijn vader stierf een half jaar na de geboorte van Otto. Na het begin van Wereldoorlog I verhuisde zijn Tsjechische moeder naar Olomouc, waar Otto het Duitstalige gymnasium bezocht.⁴⁵ Na zijn schooltijd koos de taalbegaafde Otto voor de loopbaan van onafhankelijk literair criticus en vertaler.⁴⁶ In 1923/24 moest hij als Joegoslavisch staatsburger zijn militaire dienst in Ljubljana en Belgrado vervullen. In 1928 verwierf hij dankzij zijn huwelijk het Tsjechoslowaakse staatsburgerschap en verhuisde naar het plaatsje Samotisky boven Olomouc. In Olomouc had hij een baan als bibliotheecaris die het hem mogelijk maakte om zich aan zijn vertaalactiviteiten te wijden. Hij wordt beschouwd als een van de belangrijkste en vruchtbaarste Tsjechische vertalers van het Interbellum en maakte tijdens zijn leven rond de vierduizend literaire vertalingen, variërend van korte stukjes tot de complete *Divina Commedia* van Dante.⁴⁷

De gelovige Babler vertaalde graag religieuze en spirituele literatuur en werkte in het kader hiervan onder andere nauw samen met de monniken van de premonstratenser orde in Svatý Kopeček, wier klooster zich op de heuvel boven Samotisky bevindt. Hij is daarmee een soort liaison tussen de groep van germanisten die uit wetenschappelijke interesse middeleeuwse literatuur vertaalden en die van de priester-vertalers. In het literaire tijdschrift *Archa* van de *Družina literární a umělecká* (*Literaire en kunstzinnige kring*), waarvan verschillende nummers op kerkelijke drukpersen werden gedrukt, waren vooral katholieke schrijvers en literaten verenigd. In de tiende jaargang verscheen in aflevering 9 zijn vertaling van de Middelnederlandse prozaversie van de *Beatrijs*.⁴⁸

Deze vertaling is tevens een van de allereerste vertaalwerken van Babler. In de jaren twintig was hij zeer bezig met Maria-legenden en hij moet in verband daarmee op de prozaversie van de *Beatrijs* zijn gestoten. De titel van zijn vertaling, *Sestra Beatrice, brabantská legenda*, doet denken aan de Duitse versvertaling van Friedrich Markus Huebner, *Beatrix, eine brabantische Legende* (Huebner, 1919), maar Babler vermeldt zelf uitdrukkelijk dat de vertaling op basis van de tekst van

De Vooy's (1903) tot stand is gekomen. Dat blijkt bij vergelijking van de Tsjechische tekst met beide andere teksten ook wel te kloppen. Waarom Babler ervoor heeft gekozen om speciaal deze tekst te vertalen, is onbekend.

Babler gaf voor vrienden en familie daarnaast ook nog kleine bibliothele series uit, waarvan *Hlasy* de belangrijkste was. Van de parallele serie *Heliotrop* is maar één bandje bekend, namelijk een bibliothele heruitgave van zijn *Beatrijs*-vertaling die nummer 1 van deze serie draagt en in veertig exemplaren was gedrukt. De tekst volgt in modern Tsjechisch tamelijk precies de tekst als afgedrukt in de editie van De Vooy's. Van deze vertaling zijn geen recensies bekend. Wel is er in een feuilleton in *Národní politika* op 8 september 1936 een korte samenvatting van de geschiedenis van *Beatrijs* verschenen die duidelijk teruggaat op de vertaling van Babler. Deze samenvatting van ongeveer driehonderd woorden van de columnist Petr Kámen is tevens de laatste nu bekende literaire receptie van de *Beatrijs*-thematiek in het Tsjechisch.



Afbeelding 4. De heruitgave van Bablers vertaling (1933). De illustraties door Felix Stuyvaert waren eerder gebruikt voor de Franse *Beatrijs*-vertaling van Robert Guiette (1930).

Ter afsluiting

Samenvattend kan worden gesteld dat er tot op heden nog geen vertaling van de eigenlijke *Beatrijs* in het Tsjechisch bestaat. Er bestaat wel een literaire Tsjechische vertaling van de prozalegende die is vervaardigd voor het semi-kerkelijke

tijdschrift *Archa* door Otto F. Babler, een van de kundigste literaire vertalers van het Interbellum. Een vertaling van de legende is dus nog een desideratum.

Daarnaast was er vlak na de eeuwwisseling receptie van de Beatrijs-thematiek in de vorm van het populaire stuk van Maeterlinck. Wellicht inspireerde het succes van dit theaterstuk de Otakar Ostrčil, directeur van het Nationaal Theater in Praag, om in de jaren dertig een Tsjechische vertaling van de opera van Ignace Lilien op de planken te brengen. Dit stuk had echter met name bij de critici geen succes.

Een interessante open vraag is in hoeverre de romantische schrijver Julius Zeyer de Beatrijs-thematiek vanuit het Middelnederlands in zijn *Sestra Paskalina* heeft verwerkt en of er sporen van deze thematiek in de gedichten van, bijvoorbeeld, de priester-dichter-vertaler Jakub Deml te vinden zijn.

LITERATUUR

Vertalingen

- Babler, O.F. (1922). *Sestra Beatrice*. *Archa, měsíčník pro literaturu, umění, kulturu a život* 10 (9), (origineel: *Van een nonne die beatrijs hiete*).
- Babler, O.F. (1933). *Sestra Beatrice. Brabantská legenda*. Svatý Kopeček: Otto F. Babler (=Edice Heliotrop I) (ongewijzigde tekst van Babler, 1922).
- Fischer, O. (1929). *Lancelot a Alexandrina. Středověká hra*. Brno: Jan V. Pojer (=Edice Atlantis 5) (Origineel: *Lanseloet van Denemerken*).
- Fischer, O. (1955) *Lancelot a Alexandrina. Hra z rozhraní 14. a 15. století. Pro loutkové jeviště upravil Jan Malík*. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství 1955 (Origineel: *Lanseloet van Denemerken*).
- Huebner, F. (1919). *Beatrix. Eine brabantische Legende*. Leipzig: Insel-Verlag.
- Kámen, P. (1936). Ze starých legend mariánských. In: *Národní politika* 54 (247), 2 (8 september 1936).
- Lilien, I. (1928). *Beatrix. Oper in 3 Akten nach dem Drama 'Ik dien' von Herman Teirlinck*. Wien: Universal-Edition (=Universal-Edition Nr. 8945; origineel: *Beatrijs*, 1927; vertaler: W. Klein).
- Lilien, I. (1931). *Beatrijs. Opera o třech jednáních podle dramatu 'Ik dien' ('Sloužím') od Hermana Teirlincka*. Praha: Fr. A. Urbánek a synové (=Urbánkova bibliotéka operních a operetních textů. Serie II, bd. 114) (origineel: *Beatrijs*, 1927; vertaalster: M. Harasová-Schrödllová).
- Maeterlinck, M. (1903). *Sestra Beatrice. Zázrak o 3 dějství*. Praha: Moderní revue (origineel: *Soeur Béatrice*, 1901; vertaalster: M. Kalasová).
- Ruusbroec, J. van (1915). Blaženého život a některé spisy doktora extatického. In: Surius Laurentius: *Život a některé spisy Ruysbroecka Podivuhodného* (pp. 81-123). Tasov: Jakub Deml. Vertaler: J. Deml. Tweede, ongewijzigde druk 1925.

- Ruusbroec, J. van (1937). Sedm stupňů žebříku duchovní lásky. In: R. M. Dacík, O.P. (red.), *Po cestách mystiků k lásce Boží* (pp. 87-131). Olomouc: Edice Krystal (= Edice Krystal 27; origineel: *Van seven trappen in den graed der gheesteleker minnen*; vertaler: S. M. Braitto, O.P.)
- Ruusbroec, J. van (1946). *Zrcadlo věčné blaženosti čili vzestup duše k Bohu s Kristem, v něm a skrze něho*. Olomouc: Edice Krystal (= Dominikánská edice Krystal 74; origineel: *Een spiegel der eeuwiger salicheit*; vertaler: E. Soukup).
- Timmermans, F. (1929). *Krásné čtení o panně Symforose*. Olomouc: Lidové závody tiskařské a nakladatelské (origineel: *De zeer schone uren van juffrouw Symforosa, begintjen*, 1917; vertaler: O.F. Babler)
- Timmermans, F. (1931). *Vánoce ve Flandřích*. Litomyšl: J. Portman (origineel: *Het kindeke Jezus in Vlaanderen*, 1907; vertaler: O. Fischer).
- Vermeylen, A. (1926). *Věčný žid*. Praha: Rudolf Škeřík (origineel: *De wandelende Jood*, 1906; vertaling: O. Fischer).

Secundaire literatuur

- Blahynka, M. (1985). Archa. In: V. Forst (red.), *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 1 A-G*. (pp. 80-81). Praha: Academia.
- Blahynka, M. (1985b). Družina literární a umělecká. In: V. Forst (red.), *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 1 A-G*. (p. 603). Praha: Academia.
- Bratranek, F. (1850). *Handbuch der deutschen Literaturgeschichte*. Brünn: Buschak und Irrgang.
- Castan, J. (2003). *Hans Calmeyer und die Judenrettung in den Niederlanden*. Göttingen: V&R Unipress GmbH.
- Engelbrecht, W. (2010a). Tegen de verdrukking in – een korte geschiedenis van de neerlandistiek in Tsjechië en Slowakije. In: M. Hüning, J. Konst & T. Holzhey (red.), *Neerlandistiek in Europa. Bijdragen tot de geschiedenis van de universitaire neerlandistiek buiten Nederland en Vlaanderen* (pp. 235-250). Münster: Waxmann.
- Engelbrecht, W. (2010b). Von Conscience bis Fabricius – das Bild der niederländisch-sprachigen Literatur in tschechischer Übersetzung in der Zwischenkriegszeit. In: H. van Uffelen, D. de Geest, S. Mahmody & P. Verstraeten (red.), *An der Schwelle. 'Eigen' und 'fremd' in der niederländischen Literatur* (pp. 181-198). Wien: Verlag Praesens.
- Engelbrecht, W. (2011a). Een strijder tegen het onrecht. De receptie van Multatuli in Tsjechië en Slowakije. *Over Multatuli* 33 (66), 2-41.
- Engelbrecht, W. (2011b). Hendrik Conscience, de man die de Tsjechen Nederlandse literatuur leerde lezen. In: Z. Hrnčířová, E. Krol & K. Mercks (red.), *Praagse Perspectieven 7*, Praha: Univerzita Karlova.
- Fikejz, M. (2006). Švandová Ema. In: *Český film: herci a herečky* (lemma nr. 5130). Praha: Libri. Elektronische encyklopedie oorspronkelijk uitgebracht in 2006. Geraadpleegd op 1 november 2011 op <http://www.libri.cz/databaze/film/heslo/5130>.
- Guiette, R. (1927). *La légende de la sacristine. Étude de littérature comparée*. Paris: Honoré Champion.

- Holk, A. (1902). Nizozemí (literatura). In: *Ottův Slovník naučný. Illustrovaná Encyklopaedie obecných vědomostí*. Band 18 (Navary-Oživnutí). Praha: Vydavatel a nakladatel J. Otto, 365-372.
- Hrdinová, E. (2003). Otto František Babler – aneb o mostech mezi českou a německou literaturou. In: Milan Hrala (red.), *Český překlad 1945-2003* (pp. 110-115). Praha: Univerzita Karlova.
- Kovářová, Z. (1993). Maria Kalašová. In: V. Forst (red.), *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 2 H-L. Svazek II K-L. Dodatky A-G*. (pp. 622-623). Praha: Academia.
- Masařík, Z. (2003). Antonín Beer und Leopold Zatočil. In: C. König, B. Wägenbaur & A. Frindt (red.), *Internationales Germanistenlexikon 1800-1950*. Bd. 3 (pp. 2786-2790). Berlin: Walter de Gruyter.
- Masařík, Z. (2005). Zum hundertsten Geburtstag von Prof. Leopold Zatočil. *Brünner Beiträge zur Germanistik un Nordistik. Sborník práce filozofické fakulty brněnské univerzity – řada germanistická* 10 (1), 9-10.
- Mourek, V. (1902). Německo (jazyk). In: *Ottův Slovník naučný. Illustrovaná Encyklopaedie obecných vědomostí*. Band 18 (Navary-Oživnutí). Praha: Vydavatel a nakladatel J. Otto, 109-110.
- Novák, A. (1946). *Stručné dějiny literatury české. Zkrácené znění podle 4. vydání Přehledných dějin literatury české*. Olomouc: Promberger.
- Oppenhuis de Jong, S.I. (2003). *De Middelnederlandse Perceval-traditie*. Hilversum: Verloren.
- Schoor, J. van (2002). Ignacy Lilien (Lwow 1897-Den Haag 1964) en Herman Teirlinck (Brussel 1879-Beersel 1967): artistieke dromen en ontgoochelingen. In: M. Leman (red.), *Muziekcultuur in de hedendaagse samenleving. Een hulde aan prof. dr. Herman Sabbe* (14 pp.). Gent: Universiteit Gent / VUB Press (CD-Rom uitgave).
- Storek, B. (1985). Otto František Babler. In: V. Forst (red.), *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 1 A-G*. (pp. 106-108). Praha: Academia.
- Taxová, E. (1985). Otokar Fischer. In: V. Forst (red.), *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 1 A-G*. (pp. 710-713). Praha: Academia.
- Uffelen, H. van (1993). *Moderne niederländische Literatur im deutschen Sprachraum 1830-1990*. Münster & Hamburg: LiT (= *Niederlande-Studien* 6).
- Vooyo, C.G.N. de (z.j. = 1903). *Middelnederlandse Marialegenden vanwege de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde uitgegeven. I. Onser liever vrouwen miraculen (Naar het Katwijkse handschrift). II. Verspreide Marialegenden*. Leiden: E.J. Brill.
- Zatočil, L. (1968). Prager Bruchstück einer bisher unbekanntten mittelfränkischen Übertragung der mittelniederländischen Versbearbeitung von Chrétien de Troyes Percevalroman (Li Contes del Graal). *Germanistische Studien und Texte I. Beiträge zur deutschen und niederländischen Philologie des Spätmittelalters* (pp. 247-280) (= Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, Facultas Philosophica 131).

NOTEN

- ¹ Dit artikel is mede tot stand gekomen dankzij onderzoek in het kader van de projectsubsidie Dějiny nizozemské a vlámské literatury, nr. P406/12/0351 van de Grant Agency Czech Republic.
- ² Vertaler onbekend (= Karel Havlíček Borovský?): Conscience, Co matka sněsti může. Prawdiwá událost z tiché domácnosti flémské. *Česká včela. Časopis věňovaný literatuře, uměním a zábavě*. Jg. 1846, afl. 10-13 (3-13 februari 1846).
- ³ Voor de receptie van Conscience zie Engelbrecht, 2011b.
- ⁴ Voor de receptie van Multatuli zie Engelbrecht, 2011a.
- ⁵ Zie Engelbrecht, 2010, pp. 236-238. Kalda's jongere broer Rudolf Kalda (1886-1954) zette overigens de domineestradietie voort.
- ⁶ Levensdata van Zatočil naar Masařík, 2003 en Masařík, 2005.
- ⁷ Oppenhuis de Jong, 2003, pp. 20-21. Zatočil beschreef zijn vondst in Zatočil, 1968.
- ⁸ De situatie is beschreven in Engelbrecht, 2010b.
- ⁹ Novák, 1946, p. 7 noemt als oudste literaire teksten glagolitische teksten uit de tiende en elfde eeuw, de zgn. *Kiëver bladen* (*Kijevské listy*) en *Praagse fragmenten* (*Pražské zlomky*). De eerste min of meer complete teksten zijn eveneens zeer oud en behoren tot de Tsjecho-Kerkoslavische teksten, de *Tsjecho-Kerkoslavische legende van de Hl. Wenzel* (*Česko-církevněslovanská legenda o sv. Václavu*) en het *Leven van Constantijn en Methodius* (*Život Konstantina a Metoděje*), respectievelijk van rond 940 en negende-eeuws.
- ¹⁰ In deze periode moet het genoemde fragment van de *Perchevael* in Praag terecht zijn gekomen.
- ¹¹ Dit boek bevindt zich onder signatuur AA XV 37 in de Strahovská knihovna (Bibliotheek van het klooster Strahov) te Praag. Een elektronische editie van de hand van Pavlína Zapotočková bevindt zich op <http://gebauer.ujc.cas.cz/Edicni/edice/0145d93e-b9f2-4985-879f-204de3c0ecaa/plny-text/s-apatem/folio/1r> (server van het Instituut voor Tsjechische literatuur van de Tsjechische Academie van Wetenschappen, geraadpleegd op 17 november 2011).
- ¹² Helaas bleef deze vertaling uitsluitend in handschriftelijke vorm tot zij in 1864 werd gedrukt door Ignác Jan Hanuš, bibliothecaris van de Keizerlijk-Koninklijke Openbare bibliotheek te Praag onder de titel *Erazima Roterodamského Encomium moriae čili Chvála bláznovství překladem Řehoře Hrubého z Jelení podlé jediného rukopisu císa. král. veřejné knihovny v Praze*. Praha: František Řivnáč, 1864. De gescande tekst is beschikbaar via Google Books (geraadpleegd op 17 november 2011).
- ¹³ Zelfs de verreweg belangrijkste negentiende-eeuwse propagandist van de Middelnederlandse literatuur, Heinrich Hoffmann von Fallersleben, die de Middelnederlandse literatuur duidelijk als een zelfstandig geheel beschouwde, kan het niet nalaten om in de inleiding van zijn *Uebersicht der mittelniederländischen Dichtung* (tweede druk, Hannover, 1857, pp. x-xi) bij zijn verwijzing naar Jonckbloets *Geschiedenis der Middennederlandsche dichtkunst* op te merken: 'Obschon ich nicht

überall übereinstimme mit dem was der Vf. [Jonckbloet, WE] als Ergebniss seiner Forschungen gibt, (...) so begrüße ich das Werk doch als ein sehr bedeutendes und empfehle es allen Forschern und Freunden *unserer heimischen Dichtung* [...].’ [mijn cursivering, WE].

- 14 Bratranek, 1850, p. 163 (§ 226). Voorafgaand is wel in de door Bratranek als aparte periode geduide tijd van het Luxemburgse huis tot en met Karel V een *Verwilderung der Sprache* (p. 107) geconstateerd die tot de afscheiding van het beneden-Rijngebied leidde. Karel V wordt in het werk dan ook negatief geduid.
- 15 Mourek, 1902, p. 109 en 110. Dit is des te interessanter, omdat Mourek netjes verwijst naar het aparte lemma ‘Nederlands’ in dezelfde band van de encyclopedie, waarin Adolf Holk juist aantoont dat de taal vanaf de twaalfde eeuw eigen kenmerken heeft (Holk, 1902, p. 372) en de Nederlandstalige literatuur laat beginnen bij Hendrik van Veldeke (Holk, 1902, p. 365).
- 16 Gegevens naar Taxová, 1985.
- 17 Insel-Bücherei Nr. 208. Dit bandje ontbreekt overigens in de opsomming van de Insel-productie in Van Uffelen, 1993, pp. 240-241 (of, beter gezegd, deze is hier aangeduid onder de noemer ‘...neben drei Titeln aus der mittelniederländischen Literatur’). Over Huebner zelf zie Van Uffelen, 1993, pp. 364-366.
- 18 Een fragment verscheen als vooruitgave in de krant *Lidové noviny*, jg. 37, nr. 253 (morgenuitgave van Pinksterzondag 19 mei 1929) op de titelpagina onder de titel *Rytíř a dívka* (De ridder en het meisje). De uitgave werd in 1955 herdrukt door de theateruitgeverij Československé divadelní a literární jednatelství, ditmaal in bewerking voor een marionettentheater.
- 19 Timmermans, 1929.
- 20 Gegevens op basis van de necroloog in *Národní listy* 77 nr. 51 van 20 februari 1937 (avonduitgave), p. 1, bij gelegenheid van haar dood op 19 februari 1937. Over haar leven in het algemeen zie Kovářová, 1993. De toneelstukken werden ook genoemd in de vermelding van de vijftigste verjaardag van Maeterlinck in *Národní politika* 52 nr. 239 van 30 augustus 1912, p. 7. Overigens schijnt Maeterlinck niet bijster goed op de hoogte te zijn geweest van de Centraal-Europese geografie. Volgens een artikel in *Národní listy* 43 nr. 14 van 14 januari 1903, p. 3 sloeg hij bij een reis in 1902 bij zijn bezoek aan Praag het Nationaal Theater over, omdat hij ervan overtuigd was dat dit in Boedapest lag. De vertaalster moest hem schijnbaar meermalen uitleggen dat Tsjechisch echt géén dialect van het Hongaars is.
- 21 Aankondiging in *Národní listy* 57 nr. 300 van 1 november 1917, p. 4.
- 22 Bericht in *Národní politika* 22 nr. 62 van 2 maart 1904 (middaguitgave), p. 4, in *Národní listy* 44 nr. 63 van 3 maart 1904 (morgenuitgave), p. 4, en *Národní politika* 22 nr. 64 van 4 maart 1904 (middaguitgave), p. 2.
- 23 In *Národní listy* 53, nr. 298 van 30 oktober 1913 (morgenuitgave), p. 4, werd de première van de nieuwe encenering voor 1 november 1913 in het *Intimní divadlo na Smíchově* aangekondigd. Het stuk werd dat seizoen in elk geval viermaal opgevoerd. Blijkens een andere aankondiging in *Národní politika* 31, nr. 296 van 28 oktober 1913 (bijlage), p. 1, werd het stuk begeleid met muziek van Bach en Beetho-

ven. Zeer opmerkelijk is het in deze krant aangegeven verzoek aan het publiek om tijdens de uitvoering *niet* te applaudiseren om de gewijde stemming niet te verstoren. Deze versie stond ook in het seizoen 1914/15 op het programma, eveneens voor eind oktober en begin november (*Národní politika* 32, nr. 297 van 28 oktober 1914, p. 4). Voor het seizoen 1916/17 heb ik geen gegevens over een opvoering gevonden.

- ²⁴ Levensbeschrijving van Ema Švandová, geb. Emílie Jelínková in Fikejz, 2006. Het gegeven van de rolbezetting is vermeld in *Národní politika* 31 nr. 298, 30 oktober 1913, p. 5.
- ²⁵ *Národní listy* 53 nr. 307, 8 november 1913, p. 2.
- ²⁶ Miroslav Rutte: 'Jeptišky a dítě', in *Národní listy* 76 nr. 33 (5 december 1936), p. 5.
- ²⁷ Afgezien van *Sestra Paskalina* onder andere *Kronika o svatém Brandanu* (Kroniek van Sinte-Brandaan, 1886) en *Karolinská epopej* (Karelsepos, 1896). Vgl. Novák, 1946, pp. 356-363.
- ²⁸ De bohemistische vakliteratuur gaat gemakshalve uit van Oudfranse voorbeelden, zie onder andere Novák, 1946, p. 358.
- ²⁹ Gegevens over Jacques de Baroncelli op basis van <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=9754> (download 17 september 2011).
- ³⁰ Gegevens over Sandra Milowanoff op basis van <http://annhardingstreasures.blogspot.com/2010/06/sandra-milowanoff-1892-1957.html> (download 17 september 2011).
- ³¹ Basisgegevens over de film op <http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=46589> (download 17 september 2011). Realisatie: Jacques de Baroncelli. Scenario: Maurice Maeterlinck en Charles Nodier. Directie fotografie: Louis Chaix. Lengte 1760 meter (1:05 uur), 35 millimeterfilm. Filmmaatschappij Société Film Baroncelli / Établissements Louis Aubert. Protagonisten: Sandra Milowanoff (Soeur Béatrix), Suzanne Bianchetti (Nilidor), Éric Barclay (le comte Jehan de Gormond), voorts Jeanne Brindeau, Jane Clément, Jean-Paul de Baëre, Jim Gérald, Jean-Paul Le Tarare, Paulette Marchal en Abel Sovet. Officiële vrijgave in Frankrijk 28 december 1928.
- ³² *Filmové zprávy* 1, nr. 8 van 3 november 1923, p. 6 en *Filmová Praha* 4, nr. 42 van 21 december 1923, p. 331.
- ³³ Gegevens op basis van het lemma *Ignace Lilien (1897-1964)* op de website van het Nederlands Muziek Instituut, URL <http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/nl/collecties/235>, gecontroleerd 17 september 2011.
- ³⁴ Castan, 2003, pp. 119-120, noot 28, vermeldt dat Hans Calmeyer, hoofd van de *Innere Verwaltung* van de bezetter, in 1942 een (valse) verklaring onder ede uit de Verenigde Staten liet komen, waarbij Liliens vader verklaarde dat zijn zoon buitenechtelijk met een arische vrouw was verwekt.
- ³⁵ Interview van F.W. met Otakar Ostrčil over diens plannen voor de repertoires van het Nationaal Theater van de komende seizoenen, afgedrukt op 7 juli 1928 in *Národní listy* 68 nr. 154, p. 3.

- ³⁶ Database van het *Národní divadlo, Královské české zemské a národní divadlo*, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=SeznamPredstaveni.aspx&sz=0&ic=0&ju=1932&pn=254affcc-cb43-4078-86fe-c5544619cf67>.
- ³⁷ De Duitse versie van de opera *Beatrix. Oper in drei Akten nach dem Drama 'Ik Dien' von Herman Teirlinck* was al in 1927 uitgekomen (Lilien, 1927) en vrijwel direct ook in Tsjechische Duitstalige theaters opgevoerd (aankondiging voor het seizoen 1928/29 in *Pestrý týden* 3 nr. 39 van 29 september 1928, p. 7). Recensie van de de Brno'se uitvoering in *Lidové noviny* 39 nr. 168 van 2 april 1931, p. 9. In deze recensie wordt de aanwezigheid van de componist bij de uitvoering vermeld en dat de Brno'se uitvoering de eerste keer was in Tsjechoslowakije. Overigens wordt Lilien hier als 'ongeveer dertigjarige Hollandse componist' genoemd.
- ³⁸ *Rozvoj* 38 nr. 15 van 10 april 1931, p. 4.
- ³⁹ Gegeven de oplagen – *Národní politika* ca. 200.000, *Národní listy* ca. 20.000 en *Lidové noviny* ca. 40.000 (op zondag het dubbele aantal) – waren dit gezaghebbende media. De grootse Tsjechische krant *České slovo* had destijds een oplage van een half miljoen. Overigens was ook de juist genoemde recensie van de Duitse opvoering kritisch.
- ⁴⁰ aš (=Antonín Šnajdauf?): 'Ignacy Lilien: Beatrys', in: *Národní listy* 71 nr. 96, 3 april 1931 (middageditie), p. 3: 'Kdo zná Zeyerovu "Sestru Paskalinu", pro toho nebyl ničím novým děj poslední operní novinky Národního divadla. Jako u Zeyera, tak i zde týž pramen: středověká mariánská legenda. Táž základní myšlenka básnická: zápas světa tělesného s duchovním. [...] Text Lilienovy opery "Beatrys" zpracován je podle vlámského dramatu "Ik Dien" ("Ich dien" – "Sloužím") od H. Teierlincka, ale neznaje tohoto, nedovedu říci, v jakém poměru je operní libreto k činohernímu originálu. Svoji podstatou ani vypracováním valně dramatické není, nýbrž dělá dojem spíše dramatisované epiky. Titulní postava je tu také jedinou opravdu živoucí bytostí, zato vše ostatní je pouhá stafáž, schematické figurky, jednající zcela mechanicky podle vůle autorovy. [...] Skladatel byl premiéře přítomen, dostalo se mu nesčetných vyvolání a nadšených ovací. Snad šlo tu posluchačstvo ve svém uznání až příliš daleko a nepochybuji, že – jak je u nás pravidelným už zjevem – hned nejbližší reprisa provede na tomto premiérovém úspěchu důkladnou korekturu.' Vgl. ook de lange recensie van Dr. Jar. B. (= Jaromír Borecký): 'Ignacy Lilien: Beatrys' in *Národní politika* 49 nr. 93 van 3 april 1931, p. 7, voorts 'Lilienova Beatrys' in: *Lidové noviny* 39 nr. 172 van 4 april 1931 (morgeneditie), p. 10, en het culturele blad *Rozpravy Aventina* 6 nr. 31 van 16 april 1931, p. 370.
- ⁴¹ Deze opmerkelijke schrijffout komt ook voor op het titelblad van de vertaalde druk en in veel recensies.
- ⁴² Vgl. *Národní politika* 50 nr. 169 van 19 juni 1932, p. 10 (verslag van het theaterseizoen van de SND), en *Národ* 8 nr. 100 van 24 mei 1932, p. 5, 'Radio' (programma voor 25 mei 1932; de uitzending begon om 19.05 uur en eindigde om 22.00 u.). De recensenten van *Lidové noviny* en *Rozpravy Aventina* herhaalden bij deze gelegenheid overigens hun eerdere kritische oordeel over de Tsjechische opvoeringen van een jaar eerder (zie *Rozpravy Aventina* 7 nr. 34 van 12 mei 1932, p. 279 en *Lido-*

vé noviny 40 nr. 268 van 28 mei 1932, p. 9). Slowaaks publiek kon en kan het nauw verwante Tsjechisch goed volgen, zodat er vaak geen aparte vertaling voor het Slowaaks wordt gemaakt. Recherche in de catalogi van Slowaakse bibliotheken leverde in elk geval geen exemplaar op.

- ⁴³ hoš (= ???): 'Z bratislavské opery,' *Lidové noviny* jg. 40, nr. 268 van 28 mei 1932, p. 9: 'Ke konci sezony uvedlo Slovenské Národní Divadlo ve středu na scénu dílo, které by nepůsobilo dosti přitažlivé ani v měsících pro divadlo nejpriznivějších. Byla to Lilienova Beatrys. Prý opera, ve skutečnosti spíše scénické oratorium. (...) Dílo samo nemá valného zdraví. Nesnese divadelního prostředí, které požaduje konkrétnost, jasnost, pohyb, děj, je zatíženo návalem filosofických problémů, které si posluchač sotva rozřeší v časové souběžnosti představení. (...) Pro Bratislavu nebylo toto dílo vybráno vhodné. Třebas se v něm objevují nápadné příbuznosti s veristickými manýrami, na něž si zdejší obecenstvo dlouhou výchovou veristickou operou zvyklo, mluva celého díla j neurčitá, netemperamentní a vlašná a tudíž nepůsobívá, a se snaží vyvolati nejúčinnější efekty.'
- ⁴⁴ Dat dit een algemene trend was voor het stuk, wordt bevestigd door het artikel van Van Schoor, 2002.
- ⁴⁵ Levensdata van Babler naar Storek, 1985, in combinatie met Hrdinová, 2003.
- ⁴⁶ Storek, 1985, p. 107, vermeldt dat Babler vloeiend Duits, Frans, Servokroatisch en Tsjechisch sprak en na zijn eindexamen nog Engels, Italiaans, Pools en Russisch erbij leerde.
- ⁴⁷ Dante Alighieri (1949), *Božská komedie. 1. Část – Peklo*. Vertaler: Otto F. Babler. Praha: Jaroslava Picka. Eerste uitgave van de complete versie: Dante Alighieri (1952), *Božská komedie*. Praha: Vyšehrad (serie Živý odkaz světa, nr. 28).
- ⁴⁸ Een aankondiging voor de afleveringen 7 tot en met 9 van de 10^e jaargang was verschenen in het katholieke blad *Našinec* 58 nr. 243 van 25 oktober 1922, p. 5. Voor het tijdschrift en de literaire kring zie Blahynka, 1985 en Blahynka, 1985b.

EEN VREEMDE EEND IN DE BIJT?

Beatrijs in Zuid-Afrika

Renée Marais

Universiteit van Pretoria, Zuid-Afrika

In South Africa, a country where Dutch literature still forms part of many universities' curricula for a Bachelor of Arts in Afrikaans, a language that developed on the African continent from a strong Dutch basis, the text telling the story of the nun *Beatrijs* is mostly studied in its original medieval Dutch form. Only one prose translation of the *Beatrijs*, published in 1939, exists, as well as an adaptation for the stage: a music theatre production (2010) that incorporates the most prominent themes of the original text with the current social problem of child prostitution. This article investigates two locally published scholarly editions of the original medieval text (for Afrikaans students), as well as both the Afrikaans translation and the adaptation of the source text. It finally concludes that the medieval *Beatrijs* has firmly embedded itself in the polysystem of Afrikaans literature.

Probleemstelling

De *Beatrijs* is één van de meest prominente klassiekers van de Middelnederlandse literatuur en wordt, zoals elders op de wereld waar Nederlands bestudeerd wordt, ook in Zuid-Afrika gelezen, in cursussen Afrikaanse en Nederlandse letterkunde. In de twintigste eeuw zijn er twee edities voor Afrikaanstalige studenten gepubliceerd. *Beatrijs* ging zelfs Afrikaans spreken, in een prozavertaling uit 1939. In 2010 diende het middeleeuwse verhaal als basis voor een actuele toneelbewerking. Dit artikel onderzoekt het ontstaan van de genoemde teksten en analyseert ook andere aspecten daarvan, evenals de positie van de *Beatrijs* in het polysysteem van de Afrikaanse letterkunde.

Het verleden is een ander land

639 jaar: zo groot is de sprong van 2013 naar 1374, toen de codex waarin het verhaal van *Beatrijs* opgetekend staat vermoedelijk is ontstaan (Lulofs, 1978, p. 8). Rekenen we met het ontstaan van het verhaal zelf, dan overspant het een periode van 775 tot 790 jaar. Schutte & De Klerk (1991, p. 16) poneren dat het verhaal van voor 1237 is; volgens Bouman (1941, p. 12) gaat het tot 1222 terug.

De plaats van ontstaan is slechts bij benadering te achterhalen. Geografisch is het verhaal waarschijnlijk terug te voeren naar wat vandaag Vlaanderen heet (Geyl, 1927, p. 1). Tegenover Barnouws theorie dat de dichter uit Brabant afkomstig is, stelt Bouman (1941, pp. 16-18) dat de precieze plaats van herkomst niet met zekerheid aan te geven is. Smit (1979, p. 71), net als Schutte en De Klerk (1991, p. 17), wijst op het feit dat Kazemier het vroegere bestaan van een wilhelmietenklooster in Biervliet aangeduid heeft op grond van de theorie van de Vlaamse cultuurhistoricus Stracke dat Diederik van Assenede de auteur van de *Beatrijs* zou kunnen zijn. Smit vond echter dat ook deze theorie niet overtuigt.

In West-Europa, waar de *Beatrijs* zijn oorsprong heeft gehad, is er in zes, zeven eeuwen zo veel veranderd dat de lezer hulp behoeft bij het lezen van de tekst. Dit geldt des te meer voor de lezer die zich op een ander continent bevindt. De Afrikaanse lezer van de *Beatrijs* moet aanzienlijke taalverschillen en verschillen in levensbeschouwing weten te overbruggen om de Middelnederlandse tekst en het verhaal te begrijpen. Hij leeft in een multiculturele en veelras-sige samenleving op een gans ander continent dan dat van *Beatrijs*, zonder fysieke sporen of artefacten (geschriften noch bouwwerken) uit een middeleeuws-Europees verleden. De verklarende aantekeningen in de Afrikaanse studie-uitgaven, die lezers bij de interpretatie van de middeleeuwse tekst tot hulp willen zijn, geven daarom niet alleen informatie over de *Beatrijs* (de brontekst en -cultuur). Ze tonen tevens waar de contemporaine Afrikaanse lezer 'problemen' met de tekst ervaart, of zou kunnen ervaren. Deze 'problemen', die in de annotaties behandeld worden, duiden meestal op de genoemde verschillen, dikwijls ten aanzien van talige, maar vaak ook ten aanzien van culturele aspecten.

Beatrijs-edities voor Zuid-Afrikaanse studenten

Beatrijs dankt haar plaats in zuidelijk Afrika bijna uitsluitend aan het universitair onderwijs in verschillende letterenfaculteiten sinds de vorige eeuw. Voor een doctoraal was het gebruikelijk naar Nederland of Groot-Brittannië te gaan. Dit verstevigde de banden. Bijna tot het eind van de twintigste eeuw rekenden Afri-

kaanstaligen de Nederlandse letterkunde tot hun eigen cultuurgoed ('daardie naelstring van die geesteslewe vir die Afrikaner', aldus Van Wyk Louw, 1986, p. 183) en bestudeerden ze haar op universitair niveau als vanzelfsprekend onderdeel van hun literair systeem en literatuurgeschiedenis.^{1*} Men las dus, naast andere middeleeuwse teksten (zoals *Van den vos Reynaerde*, *Karel ende Elegast*, *Mariken van Nieumeghen*, *Lanseloet van Denemarken* en werken van Maerlant), de *Beatrijs* als onderdeel van een universitaire studie Afrikaanse en Nederlandse letterkunde. De teksten werden meestal uit de Lage Landen aangeleverd; er staat bijvoorbeeld een kleine collectie van acht verschillende, in Nederland of Vlaanderen uitgegeven edities en/of bewerkingen van de *Beatrijs* (van Jonckbloet, 1859, tot Smit, 1979) in de bibliotheek van de Universiteit van Pretoria. In 1941 werd echter ook de eerste van de twee uit Zuid-Afrika afkomstige *Beatrijs*-edities gepubliceerd.

De editie van Bouman (1941)

Deze eerste kritische *Beatrijs*-editie speciaal voor Zuid-Afrika verscheen honderd jaar na W.J.A. Jonckbloets eerste, diplomatische uitgave en is van de hand van prof.dr. A.C. Bouman. De publicatie verscheen bij de Pretoriase uitgever J.L. van Schaik als nummer 6 in de reeks Van Stamverwante Bodem, die onder redactie stond van een taalkundige, prof.dr. T.H. le Roux, en een letterkundige, prof.dr. G. Dekker. Boumans editie kreeg een gewijzigde druk in 1968.

In een beknopte, maar heldere inleiding van zeventien bladzijden plaatst Bouman de Maria-verering en het genre van de tekst in literair-historisch verband en bespreekt hij opvattingen ten aanzien van de datering en de geografische situering van zowel de legende als het handschrift, dat hij eveneens beschrijft. Vervolgens verantwoordt hij zijn kritische editie in het licht van het werk van Kaakebeen, Tinbergen en Barnouw, evenals zijn benadering van aspecten als interpunctie en de weergave van de rijmen. Tot slot vermeldt Bouman enkele interpolaties alsmede enkele bewerkingen, herdichtingen en vertalingen van het verhaal van *Beatrijs*. Zijn glossarium van nagenoeg tien bladzijden geeft vooral Afrikaanse equivalenten voor woorden die niet meteen helder zijn. Enkele malen verwijst Bouman de lezer naar een in Zuid-Afrika geschreven Middelnederlandse grammatica (Le Roux & Le Roux, 1935).

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 354 e.v.

De editie van Schutte & De Klerk (1991)

In 1991 verscheen bij de Pretoriase uitgeverij HAUM-Literêr de tweede *Beatrijs*-editie voor Afrikaanstalige studenten, in de reeks Middelnederlandse Tekste vir Suid-Afrika onder redactie van prof.dr. H.J. Schutte en prof.dr. C.H.F. Ohlhoff. In het voorwoord van deze editie wijzen de editeuren R. Schutte en G.J. de Klerk op de 'waardevolle funksie' die de reeks Van Stamverwante Bodem decennialang in Zuid-Afrika heeft vervuld, en vermelden zij twee redenen om een nieuwe reeks te verzorgen. Ten eerste heeft onderzoek inmiddels nieuwe informatie en discussie voortgebracht en ten tweede zijn de teksten niet meer in de handel (Schutte & De Klerk, 1991).²

De tekst voor de editie van Schutte & De Klerk was gebaseerd op die van A.L. Verhofstede (1948). Maar om de lezer behulpzaam te zijn, werd de interpunctie van Bouman in de heruitgave van 1968 nagevolgd en werden afkortingen in de tekst voluit geschreven. Voor het overige is deze tekst 'n diplomatieuse uitgawe van die handskrif' (Schutte & De Klerk, 1991, p. 40). Naast een uitgebreide inleiding bevat de editie een verantwoording van de linguïstiese verzorging van de tekst, een lijst met afkortingen, uitgebreide annotaties, een glossarium, een bijlage met filologiese aantekeningen bij geselekteerde verzen, een bibliografie en, als sluitstuk, een negentien bladzijden lange 'beknopte grammatika' van het Middelnederlands, door de eerder genoemde Ohlhoff. Ook in deze editie wordt de lezer doorverwezen naar een Middelnederlandse grammatica van een Zuid-Afrikaanse auteur, in dit geval naar *Middelnederlands. 'n Eerste kennismaking* (De Klerk, 1982).

Bouman (1941) en Schutte & De Klerk (1991): een vergelijkende analyse

Een vergelijkende analyse van de verzen 95-158 laat zien dat de Middelnederlandse tekst in de uitgave van Schutte & De Klerk in geen enkel opzicht verschilt van die van de Bouman-editie. De twee edities verschillen wel ten aanzien van de bespreking van sociohistorische en literaire aspecten (in de inleiding) en van semantische en linguïstische aspecten van de tekst (in de annotaties, de woordverklaringen en het glossarium).

De veertig bladzijden lange inleiding door mevrouw Schutte is veel uitgebreider dan die van Bouman. De hare biedt informatie over de middeleeuwen, de renaissance van de twaalfde eeuw, de talen in Europa tijdens die eeuw, belangrijke kenmerken van de middeleeuwse letterkunde, de hoofse cultuur, alsmede de stof, de bronnen en de datering van de Beatrijs-legende. Daarnaast bespreekt

ze het handschrift, de codex en de dichter van de *Beatrijs* en het gedicht zelf. Tot slot biedt Schutte de lezer een uitgebreide parafrase en een literair-theoretische analyse van het verhaal (pp. 18-35), met een uitgebreide, actuele bibliografie.

Ook De Klerks benadering van de grammaticale en semantische aspecten van de Middelnederlandse tekst verschilt in meerdere opzichten van die van Bouman. De twee opmerkelijkste verschillen betreffen de volledigheid en de systematiek van De Klerks aanpak. In het glossarium is Bouman uitgegaan van de uitspraak als ordeningsprincipe. In een korte toelichting vooraf attendeert hij de lezer er bijvoorbeeld op dat ‘die letter *y* [...] deurgaans behandel [is] as ’n spelling van *i*’, en dat ‘*c / ch* voor *e, i* [...] as *s* uitgespreek [word]’ en derhalve onder *s* staat (Bouman, 1941, p. 79). In Boumans glossarium staan ‘cesseren’, ‘zide’, ‘sien’ en ‘chierheit’ dus tussen ‘sermoen’ en ‘sin’. De Klerk heeft goed ingeschat dat de eigentijdse lezer (lees: student) niet (meer) over voldoende kennis van het Middelnederlandse klanksysteem beschikt om gemakkelijk met Boumans methode om te gaan, en heeft de lemmata bijgevolg alfabetisch geordend naar de orthografie. Een tweede verschil betreft de informatie die de verschillende glossaria bieden. Bouman neemt vertaalequivalenten, informatie over grammaticale aspecten (zoals de woordklasse) en, zo nodig, de genealogie op, terwijl De Klerks glossarium alleen ‘[g]rammatikale besonderhede soos woordkategorie, vervoegingklas, woordgeslag, ens.’ bevat (Schutte & De Klerk 1991, p. 43). Semantische informatie over de lexemen staat dus niet in De Klerks glossarium, maar wel in de annotaties.

Ter illustratie volgt hier een tabel van de uitleg die Bouman en Schutte & De Klerk geven bij zes lemmata. In Boumans editie is de geciteerde informatie alles wat er over die lemmata wordt verteld (behalve bij het zesde lemma, ‘ludene’); in de editie van Schutte & De Klerk verschijnt de toelichting én in het glossarium én in de annotaties.

Lemma	Uitleg: Bouman (1941)	Uitleg: Schutte & De Klerk (1991)
almoniere	aalmoestas, 175. (Uit lat. <i>eleemosynaria</i> , fr. <i>aumônrière</i>) (Bouman, 1941, p. 79).	Glossarium: s.nw. vr. [= vrouwelijk] (Schutte & De Klerk, 1991, p. 96). Annotatie: <i>almoniere</i> : geldsak (Schutte & De Klerk, 1991, p. 53).
ave	die beginwoord van die ‘engelse groet’ [sic] <i>Ave Maria</i> : wees gegroet, 246, 247, 536 (Bouman, 1941, p. 79).	Glossarium: s.nw. vr. (Schutte & De Klerk, 1991, p. 96). Annotatie: En <i>Ave Maria</i> te sê voordat hy (verder) gaan (Schutte & De Klerk, 1991, p. 57).

Lemma	Uitleg: Bouman (1941)	Uitleg: Schutte & De Klerk (1991)
begheven	b.nw.: (volt. dlw. v. <i>hem begheven</i> : sig begewe, nl. in 'n klooster): van die wêreld afgestorwe, afgesonder in 'n klooster wonende, 15 (Bouman, 1941, p. 79).	Glossarium: sw. ww. [= zwak ww.] (Schutte & De Klerk, 1991, p. 96). Annotatie: 'n Toegewyde Wilhelmië (Schutte & De Klerk, 1991, p. 44).
sercoet, sorcoet	wye oorkleed, veral vir vrouens, 137, 170. (Uit ofr. <i>sercot</i> , <i>surcot</i>) (Bouman, 1941, p. 86).	Glossarium: s.nw. ml. en o. (Schutte & De Klerk, 1991, p. 102). Annotatie: <i>sercoet</i> : oorkleed (Schutte & De Klerk, 1991, p. 51).
troest	iemand op wie mens kan vertrou, 294; steun, 370; vertrou, steun, 772, 781 (Bouman, 1941, p. 87).	Glossarium: s.nw. ml. (Schutte & De Klerk, 1991, p. 103). Annotatie: bij v. 294 en v. 370 is er geen uitleg; bij v. 772: '-troest: vertrou' en bij v. 781: 'op den troest: in vertrou (op). Kyk ook r. 772' (Schutte & De Klerk, 1991, p. 83).
ludene	Annotatie: 34. <i>ludene</i> , verboë inf. op -e, soos ook <i>becorne</i> 66, <i>lichtene</i> 293, <i>levene</i> 374, <i>segghene</i> 599, <i>visenteerne</i> 920 (M.G. § 220, V); – in die kerke vertoon die akk. waar die datief kon verwag geword het; dikwels is die vereistes van ritme of (en) rym – soos hier – daarvoor verantwoordelik. Veral wanneer die ons. lidw. kan verkort word tot <i>t</i> , sou die datief-vorm <i>den</i> een sillabe meer beteken. Blykbaar vorm die voorsetselverbindings dikwels 'n taamlik geslote en onveranderlike sintaktiese groep (Bouman, 1991, p. 29).	Glossarium: sw. ww. (Schutte & De Klerk, 1991, p. 100). Annotatie: 34. <i>plach</i> : was gewoond. – (die clocke) <i>te ludene</i> : verboë inf. (MEK 13.1.1 en 23.6). – <i>in</i> : voorsetsel wat hier die akkusatief bepaal. Gewoonlik word statiese plekaanduiding, soos hier, deur 'n datief aangedui en die akk. word gebruik vir aanduiding van bestemming, gewoonlik ná wwe. wat fisiese plekverskuiwing van die onderwerp inhou. Die vorm <i>kerke</i> (ekv.) word hier vereis bo <i>kerc</i> as gevolg van rymoorwegings (Schutte & De Klerk, 1991, p. 45).

Het bovenstaande illustreert dat Boumans taalgebruik nog veel dichter bij het Nederlands staat dan het Afrikaans van De Klerk, vooral in de toelichtingen in de eerste drie lemmata. Het is ook duidelijk dat De Klerk goed geslaagd is in zijn primaire doel om het de lezer zo gemakkelijk mogelijk te maken de middeleeuwse brontekst met begrip te kunnen lezen. Hij koos voor een functionele benadering en attendeerde de lezer waar nodig, omwille van de historische continuïteit, op vergelijkbare lexemen in het Afrikaans:

Moeilike passasies is ter plaatse vertaal en in ander gevalle waar slegs 'n enkele lekseem in 'n versreël problematies voorgekom het, is net dié

lekseem se betekenistoepassing gegee. As uitgangspunt vir die semantiese komponent van die lekseme vir dié Maria-legende is vertaalekwivalente gekies eerder as die woordbetekenis omdat die benadering teksgerig is. (Schutte & De Klerk, 1991, p. 43)

Ondanks het feit dat De Klerks primare doel het vergemakkelijken van het lezen was, is er wel degelijk sprake van academische diepgang in de annotaties, vooral in zijn uitleg bij grammaticale kwesties, zoals in v. 572: ‘*siere*: < *sijnre* < *sijner*: metatesis en daarna segmentaanpassing en weglating (MEK 5.4.2 en 5.16.3, afd. 8)’ (Schutte & De Klerk, 1991, p. 74). Ohlhoofs zeer bruikbare, informatieve uiteenzetting voor de oningewijde lezer complementeert De Klerks annotaties door historische en geografische gegevens over het Middelnederlands, de spelling en klankverschijnselen, woordsoorten en zinsbouw te behandelen.

De eerder genoemde bijlage met filologische aantekeningen biedt toelichting bij 31 verzen. De toelichting bij v. 235 is een voorbeeld van een interpretatie met inachtneming van én socioculturele gegevens én de religieuze context:

Doen dede si ute hare schoen. Die *schoen* simboliseer vryheid van beweging aangesien slawe kaalvoet moes loop, maar die dra van skoene het ook kontrole van ’n ander aard geïmpliseer. Die *schoen* van ’n bruid is simbool van die onderdanigheid van die draer daarvan aan haar man. Die uittrek van die skoeisel kan hier dui op Beatrijs se wegbeweeg van haar onderdanigheid as bruid van Christus. (Schutte & De Klerk, 1991, p. 106)

Er is in de bijlage ook aandacht voor de symboliek van getallen (zeven), kleuren (blauw, wit en scharlaken) en planten als de ‘eglantier’ of *Rosa eglantaria* (*Rosa rubiginosa*) uit de familie *Rosaceae*, die het symbool was voor de liefde, zoals uit de spreuk van de Amsterdamse rederijderskamer De Eglantier (opgericht vóór 1518) blijkt: ‘in liefde bloeyende’ (Schutte & De Klerk, 1991, p. 105). In Boumans editie ontbreekt deze informatie.

De editie van Schutte & De Klerk (1991) houdt rekening met het profiel en de behoeften van de contemporaine lezer. Zij leggen grammaticale verschijnselen als genus, vervoeging en verbuiging grondig uit omdat er tegenwoordig veel minder studenten dan vroeger een degelijke filologische opleiding volgen in het Nederlands en verwante talen als het Duits. Zelfs het lettertype (Times New Roman) en het kleurrijke bandontwerp spreken de tegenwoordige lezer meer aan dan de sobere, ongeïllustreerde, olijfgroene linnen band van Boumans editie, ofschoon de omslagillustratie van de editie van Schutte & De Klerk er nogal amateuristisch uitziet. Gezien het feit dat de jongste editie van de *Beatrijs* voor

Zuid-Afrikaanse studenten al 21 jaar geleden gepubliceerd werd en niet meer in de handel is, dient een (bijgewerkte) heruitgave in overweging genomen te worden.³

Beatrijs in het Afrikaans: Schoonees (1939)

Er bestaat in het Afrikaans maar één gepubliceerde vertaling van de *Beatrijs* die de Middelnederlandse tekst inhoudelijk op de voet volgt. Deze vertaling is van de hand van dr. P.C. Schoonees, die het verhaal 'in Afrikaans oorvertel' heeft, niet op rijm, maar in proza (Schoonees, 1939, omslag). De Afrikaanse tekst verscheen in 1939 bij de Pretoriase uitgever J.L. van Schaik.⁴

P.C. Schoonees (1891-1970)

Pieter Cornelis Schoonees werd op 23 december 1891 in Uniondale geboren als de vijfde van de zes kinderen van Pieter Cornelis Schoonees (geboren in Amsterdam) en Sophia Maria Terburgh (geboren in Beaufort-Wes, Zuid-Afrika, uit Delftse ouders). Hij overleed op 31 oktober 1970 in Stellenbosch. Schoonees dankte zijn literaire en culturele belangstelling aan zijn ouders en aan het Schotse hoofd van de school op Uniondale, J. Pattison (Beyers, 1981, pp. 573-574). In 1908 ging hij naar Stellenbosch om voor predikant te studeren. Na twee jaar noodzaakten gezondheidsproblemen hem zijn studie te onderbreken. Hij nam deze later opnieuw op via het Natal University College en verwierf de graden *baccalaureus artium* (1917) en *magister artium* (1918) van de Universiteit van Suid-Afrika. In 1919 vertrok hij met zijn echtgenote, Elizabeth Catherine Crawford (van Graaff-Reinet)⁵, naar Nederland, waar hij in 1922, onder leiding van J. Prinsen, aan de Gemeentelijke Universiteit Amsterdam promoveerde op een proefschrift getiteld *Die prosa van die Tweede Afrikaanse Beweging*. In deze dissertatie, 'die eerste grondige kritiek waarin suiwer estetiese maatstave konsekvent deurgevoerd word' (Kannemeyer, 1982, p. 101), gaf Schoonees onder meer een herwaardering van het werk van Afrikaanse auteurs volgens de maatstaven van de Nederlandse Tachtigers.

Schoonees' carrière viel uiteen in twee periodes. Na de studietijd van vier jaar in Amsterdam (1919-1922), onmiddellijk gevolgd door zes maanden als docent aan de Universiteit van de Witwatersrand (januari tot juni 1923), woonde hij van 1911 tot 1946 in de provincie Natal. Tijdens zijn verblijf van 31 jaar alhier leverde hij een prominente bijdrage aan het (vooral Afrikaanse) onderwijs als 'Hollandse onderwyser' (Beyers, 1981, p. 574) op Utrecht (1911-1914) en Pietermaritzburg (1915-1918), als docent aan het Opleidingscollege in Pieter-

maritzburg (1923-1925), als hoofd van de middelbare school op het dorp Vryheid en als ondervoorzitter van de 'Natale Onderwysersunie'.⁶ Tevens was hij auteur van verschillende studie-, leer- en leesboeken (Beyers, 1981, p. 574), stichtend lid van de Afrikanerkring van Vryheid, meermaals voorzitter van de Saamwerk-Unie van Natalse Kultuurvereniging en redacteur van haar blad *Die Saamwerk*.

De periode 1911 tot 1946 stond voor Schoonees in het teken van onderwijs, letterkunde en cultuur. Hij beijverde zich met veel succes voor het moedertaal-onderwijs en de promotie van de Afrikaanse cultuur. Daarnaast wijdde hij zich aan de lexicografie. In 1947 verhuisde hij met zijn gezin naar Stellenbosch in de Kaapprovincie, om hoofdredacteur te worden van het grote *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* (WAT). Als één van vier auteurs van het tweetalige Afrikaans-Engelse *Woordeboek* (later: het *Groot woordeboek*) had hij zich al sinds 1926 met de lexicografie beziggehouden. Onder zijn hoofdredacteurschap, gedurende anderhalf decennium, verschenen de eerste vier banden (A tot I) van de WAT en consolideerde hij deze onderneming, die in 1926 begonnen was als een staatsonderneming onder de vleugels van de Universiteit van Stellenbosch. In de acht jaar na zijn aftreden als hoofdredacteur in 1962 werkte hij nog mee aan twee woordenboeken, waaronder het veel gebruikte *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (HAT).

Schoonees was lid van de Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns (sinds 1925), de Raad voor de Universiteit van Suid-Afrika (1930-1954), de Raad voor de Universiteitscollege van Natal (1930-1946) en de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde in Leiden. Voor zijn hooggewaardeerde bijdrage op het gebied van de Afrikaanse taal, letteren en cultuur werd hij gelauwerd met de 'Erepenning vir Taal en Lettere' van de Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns (1962) en reikte de Universiteit van Natal hem in 1964 een eredoctoraat in de letterkunde uit.

De Afrikaanse Beatrys in het zoeklicht

Ik zal nu een aantal vragen behandelen die voor een evaluatie van Schoonees' Afrikaanse *Beatrys* van belang zijn. Waarom heeft hij juist voor deze tekst gekozen? Wat was het profiel van zijn doelgroep? Was het katholieke karakter geen belemmering voor zijn protestantse lezerspubliek? Wat is de status van zijn tekst: is het wel een vertaling of eerder een bewerking? Welke strategie heeft hij daarbij gevolgd? Hoe geslaagd was en is de Afrikaanse tekst?

Beatrijs: een non in Afrika

Waarom moet die skitterendste juweel van die Middelnederlandse letterkunde sy glans alleen versprei onder 'n klein kringetje vakgeleerdes? Dit is die gedagte wat my aangespoor het om die wonderskone Beatrijs-legende oor te vertel in Afrikaans. Die verhaal is so eenvoudig, dat dit die hart van elke leser diep moet raak. (Schoonees, 1939, p. 5)

Dit citaat uit het korte voorwoord bij de Afrikaanse *Beatrijs* (met als ondertitel 'n *Middeleeuse juweel*') laat bij de lezer geen twijfel of Schoonees' motivatie voor de vertaling persoonlijk was. Hij is ontroerd door de eenvoud van het verhaal over een vrouw die, in tweestrijd tussen geestelijke liefde en aardse hartstochten, 'ter wille van haar liefde alles kan opoffer, behalve haar godsdienst. En dit is deur haar liefde tot God, geopenbaar deur die tussenkoms van Maria, dat sy uiteindelijk opgehef word uit die diepste moerasse van die sonde' (Schoonees, 1939, p. 5).⁷ Aan het woord is een opvoeder en liefhebber van de letterkunde, die ooit predikant wilde worden: 'Laat ons met innige, toegewyde aandag luister na hierdie eenvoudige verhaal, so lank gelede vir ons opgeteken deur 'n waaragtige kunstenaar' (Schoonees, 1939, p. 5).

Naast persoonlijke redenen spelen economische en institutionele motieven een rol bij vertalen. Een taalgemeenschap die pas begonnen is met het uitbouwen van een literair corpus wendt vertalingen dikwijls aan om het inheemse corpus uit te breiden en deel te nemen aan het mondiale discours. Het vertalen van klassieke literaire teksten naar de eigen, kleine of jonge taal verleent hem prestige. Deze factoren waren actueel in 1939, toen Schoonees' *Beatrijs* gepubliceerd werd. De voorafgaande vijf decennia waren staatkundig, politiek, economisch en sociaal onstuimig. De ontdekking van goud aan de Witwatersrand (Johannesburg, 1886) leidde tot de Anglo-Boerenoorlog (1899-1902), waarin de twee noordelijke Boerenrepublieken, met hun sterke gerichtheid op de Nederlanden (in tegenstelling tot de zuidelijke provincies, die Britse koloniën waren), hun onafhankelijkheid na een bittere strijd verloren aan Groot-Brittanië.

In 1939 was de Unie van Zuid-Afrika maar 29 jaar oud. Ofschoon er eenstemmigheid heerste over de opvatting dat de unificatie van 1910 (de vereniging van de twee voormalige Boerenrepublieken en de twee koloniën tot vier provincies onder één centrale regering) de beste oplossing was, was niet iedereen het erover eens dat het Engels de enige of de overheersende taal van Zuid-Afrika moest worden. De toenmalige eerste minister, generaal J.B.M. Hertzog (die zijn juridische opleiding in Amsterdam had gevolgd), was een sterke voorstander van het behoud van de Afrikaanse en de Engelse taal en cultuur als afzonderlijke enti-

teiten (Van Jaarsveld, 1971, p. 260). Het Afrikaans werd in 1925 tot ambtelijke taal verheven, gelijkwaardig aan het Engels. De eerste Afrikaanse Bijbel verscheen in 1933 (voordien was de Statenbijbel in gebruik).

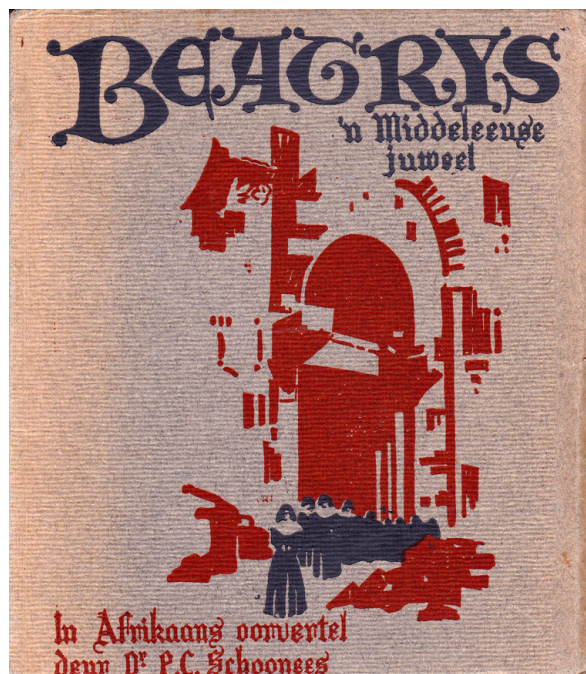
In deze sociopolitieke omstandigheden publiceerde Van Schaik Schoonees' *Beatrysts*. Het spreekt boekdelen dat deze tekst (voor het vrij hoge bedrag van 2 sjielings) als nummer 9 in de Monument-reeks verscheen, door de uitgever geadverteerd als "n serie populêr-wetenskaplike boekies oor al die aspekte van ons Afrikaanse Kultuurlewe: geskiedenis, godsdiens, letterkunde, opvoedkunde, taalkunde en kuns' (Schoonees, 1939, p. 2). Het logo van deze reeks was een afbeelding van het Voortrekkersmonument, prominent geplaatst tegen een achtergrond van een cumuluswolk met erachter de uitwaaiende stralen van de zon, omlijst in een driehoek, met de naam 'Monument-reeks' aan de basis. De honderdjarige herdenking van de 'Groot Trek' van de Voortrekkers was net in 1938 door het hele land gevierd en culmineerde bij dit (amper voltooid) Voortrekkersmonument in een bijeenkomst ter herbevestiging van de Bloedriviergelofte. De Monument-reeks speelde ongetwijfeld een sterke rol in de Afrikaanse beeldvorming.

De afwezigheid van een katholieke traditie onder Afrikaanstaligen⁸, die bijna uitsluitend protestants waren⁹, maakt het enigzins verwonderlijk dat juist *Beatrysts* in deze reeks is verschenen. Het katholieke karakter van het verhaal bleek voor protestanten een (minstens potentieel) grote leeshindernis te zijn, niet alleen door een soms anti-katholieke instelling van de lezer, maar ook doordat hij vele aspecten van de katholieke cultuur, zoals de verering van Maria, zou moeten kunnen begrijpen om de *Beatrijs* goed te kunnen lezen. In haar magisterverhandeling over literatuursociologische aspecten van de *Beatrijs* stelt Palm (1988, Samevatting) 'die religieuse leefwêreld van die Middeleeueer met spesifieke verwysing na die Mariakultus' dan ook voorop.¹⁰ Ook Schoonees (1939, p. 5) deed dat in het voorwoord tot zijn *Beatrysts*:

In die tyd toe die Beatrys gedig is (eerste helfte van die veertiende eeu) het die christelike [sic] godsdiens feitlik bestaan uit Maria-verering. Maar ofskoon ons al lankal afstand gedoen het van *Roomse dwaalbegrippe*, tog behou hierdie gedig vir ons sy volle waarde.

N.P. van Wyk Louw vond het in 1952 zelfs noodzakelijk uit te leggen hoe het voor een lezer mogelijk is waardering, verering en liefde op te brengen voor een literair kunstwerk dat de eigen werelddesnouwing volkomen tegengesteld is (Van Wyk Louw, 1986, pp. 184, 186). Dat deed hij aan de hand van de *Beatrijs*, volgens hem 'een van die skoonste kunswerke in ons literatuur en 'n werk wat

aan al ons Suid-Afrikaanse universiteite bestudeer word' (vgl. Van Wyk Louw, 1986, pp. 189-193).



Afbeelding 1. Omslag van *Beatrys. 'n Middeleeuse juweel in Afrikaans oorvertel deur P.C. Schoonees*. Pretoria: Van Schaik, 1939.

Gezien de klaarblijkelijke gevoeligheid voor het vreemde van de katholieke cultuur was de uitvoering van het omslag van Schoonees' *Beatrys* bijzonder geslaagd. De achtergrond is lichtgrijs en het grootste deel van het blad wordt, als in reliëf, in beslag genomen door een gestileerde afbeelding in rood van een boog die toegang verleent tot een (klooster)gebouw. Het ontwerp beklemtoont de verticale lijn. De titel, in donkerblauw bovenaan de bladzijde, wordt geankerd door de eveneens gestileerde uitbeelding van een klein groepje nonnen in zwart habijt, met één figuur, die waarschijnlijk Beatrijs voorstelt, op de voorgrond. Door de kleinschalige uitbeelding van deze figuur ten opzichte van het gebouw worden zowel het menselijke als het katholieke aspect visueel geminimaliseerd.

De geïntendeerde lezer en de status van Schoonees' tekst

Volgens vertaaltheorieën van Reiss & Vermeer, Holz-Mänttari en Nord bepalen de *skopos* (het doel van de opdrachtgever), de *modus* van uitvoering en het profiel van het doelpubliek hoe een vertaling er uiteindelijk uit zal gaan zien (vgl. Reiss & Vermeer, 1984; Nord, 1992; Munday, 2001, pp. 72-88). Ofschoon een functionele benadering theoretisch nog niet beschreven was in de jaren 1930, is

het onvermijdelijk dat het doelpubliek ook toen al een rol speelde bij de beslissingen die de vertaler nam.

Schoonees had geen opdrachtgever voor zijn vertaling en kon dus zelf zijn *skopos* bepalen. Uit het voorwoord (Schoonees, 1939, p. 5) blijkt meteen dat hij zich niet richtte op het kleine groepje neerlandistiekstudenten en professionele neerlandici, die in staat waren de middelnederlandse tekst te lezen, maar op een breder publiek; die lezers voor wie Van Wyk Louw zou uitleggen hoe het mogelijk is waardering op te brengen voor een cultureel minder vertrouwd verhaal. Aan dit publiek wilde Schoonees het ontroerende verhaal van de liefde in al haar gedaanten, zoals in de *Beatrijs* verteld, brengen (zie 4.2.1).

Schoonees' *skopos* is verklaarbaar gezien het feit dat hij in 1939 al meer dan twintig jaar leraar was. De afwezigheid van een uitgebreid voorwoord laat zien dat zijn vertaling geenzins pretendeerde een studieuitgave te zijn.¹¹ Schoonees zag zijn *Beatrijs* als een soort 'introdunctie', die aanleiding zou geven tot het lezen van 'die oorspronklike gedig' én van 'die skone vertolking van die legende in versvorm deur die Nederlandse digter, P.C. Boutens' (Schoonees, 1939, p. 6). Vandaar waarschijnlijk dat hij volstond met een prozavertaling. Deze handelwijze stemt overeen met een uitspraak van Goethe (1965, p. 309):

Man benutzte [eine prosaische Übersetzung] zur überhineilenden, den Hauptsinn aufschließenden Lektür, wir erfreuten uns am Geschichtlichen, Fabelhaften, Ethischen im allgemeinen und vertrauten uns immer näher mit den Gesinnungen und Denkweisen, bis wir uns endlich damit völlig verbrüderern könnten.

Schoonees dacht waarschijnlijk ook dat een minder gesofisticeerde lezer minder moeite met proza dan met poëzie zou hebben. Bovendien was hij, hoewel een geoefend schrijver (ook van autobiografisch proza¹²), geen dichter of professionele vertaler. Zelf gaf Schoonees echter geen verklaring voor zijn beslissing het verhaal in proza na te vertellen.

In zijn editie van de *Beatrijs* refereerde Bouman (1941, p. 24) aan Tinbergens (1932) 'opsomming van omwerkinge, vertalings en herskeppings uit 'n later tyd, in Nederlands, Frans, Engels, Duits, Spaans en Fins'. Na een een korte toelichting te hebben gegeven op twee teksten (Boutens' gedicht *Beatrijs*, 'een van die mees geliefde en ontroerende werke van ons hedendaagse letterkunde', en Maeterlincks *Soeur Béatrice*) deelde Bouman de lezer in de allerlaatste alinea van zijn voorwoord mee: 'Ook in Afrikaans is ons gedig oorvertel, deur Dr. P.C. Schoonees, "Beatrijs, 'n Middeleeuse juweel"'. Hij typeerde hier Schoonees' tekst, zonder verdere toelichting, als een navertelling (Bouman, 1941, p. 25).

Latere Afrikaanse bronne verwysen dikwyls na Schoonees' *Beatrys* as een vertaling (vgl. bv. Beyers, 1981, p. 574).

Schoonees' vertaalstrategie: aspecten en voorbeelden

De hierboven opgeworpen vraag na Schoonees' 'vertaalstrategie' impliceert dat zijn *Beatrys* inderdaad een interlinguale vertaling (Jakobson, 2004, p. 139) is, meer dan – in die woorde van die 'vertaler' – een 'navertelling'. Het onderscheid tussen beide hangt er uiteraard van af welke eienskappe een 'vertaling' respektievelijk een 'navertelling' heeft. In dit verband speel die begrip 'equivalentie' een sleutelrol. Hoewel equivalentie in die jare 1960 een focuspunt werd in die teorieën van Nida (Nida & Taber, 1969), Newmark (1977) en House (1977), bracht die aandag voor die funksionaliteit amper één desennium later 'doubt on elaborate typologies of equivalence by suggesting that they are merely constructions, ideal schemes not realized in actual translations' (Venuti, 2004, p. 149).

Toch blyf die kwesie van equivalentie steeds ter sake; zij dateert al uit die Romeinse tyd. Munday (2001, p. 19) bring Cicero's vertaalbenadering in verband met die 'steriele' debat (Steiner, 1998, p. 39) over 'literal' (woordelik), 'free' ('sense-for-sense') en 'faithful' vertale. Volgens Cicero (in Munday, 2001, p. 19) vertaal die 'interpreter' letterlik, woordelik, en produseer die 'orator' een vrye vertaling, 'keeping the same ideas and forms, or as one might say, the "figures" of thought, but in language which conforms to our usage. And in so doing I did not hold it necessary to render word for word, but I preserved the general style and force of the language.' Het doel van zo'n vrye vertaling was 'to produce a speech that moved the listeners' (Munday, 2001, p. 19).

Dit was kennelik ook die doel van Schoonees' vertaling. Ofschoon die ritmiese en metrische bekoring van die gedicht verlore gingen, heeft dieze proza-vertaling een vlotte, aantreklike styl. Schoonees creëerde tien 'hoofdstukke' in die verhaal, en hoewel hij die brontekst woordelik noch syntakties op die voet volgde, blyf hij die inhoud trouw. Soms veranderde hij die oorspronklike betekenis in mindere of meerdere mate, of legde hij andere accenten. Zijn weergave van die eerste agt verzen luidt:

Min voordeel is daar uit versies-maak te haal; my vriende raai my aan om dit te laat staan en my gemoed nie daarmee te pynig nie. Maar om die genade van Haar, wat moeder geword en tog jonkvrou gebly het, het ek begin om 'n skone mirakel te vertel, wat God sonder twyfel laat gebeur het, ter ere van Maria aan wie se bors Hy gelê het.

Deze regels geven heel wat prijs over Schoonees' werkwijze. Ten eerste wijzigt hij in drie gevallen de expressieve waarde (Baker, 1992, p. 13) door te kiezen voor (i) 'versies-maak' (pejoratief synoniem voor 'dichten'; vertaalalternatief: 'dig' of 'skryf'); (ii) 'my vriende' (gemoedelijker dan 'de lieden'; alternatief: 'die mense'); en (iii) 'gemoed' (emotioneler dan 'minen sin'; alternatief: 'my verstand/kop'). Anderzijds blijft hij zeer dicht bij de brontekst door 'n skone mirakel' (alternatief: 'wonder(werk)') als vertaalequivalent voor een 'scone mieracle' te gebruiken, resulterend in een meer verheven register ('evoked meaning', Baker, 1992, p. 15) in de doelttekst.

Een tweede kenmerk van de werkwijze van Schoonees betreft het religieuze/katholieke aspect: hij beklemtoont – verrassend genoeg, omdat de brontekst het niet doet – de goddelijkheid van Maria door het gebruik van een kapitale letter ('Haar'). Zijn keus voor 'die altaar van Onse Liewe Vroue' (Schoonees, 1939, p. 25; vgl. v. 802 in de *Beatrijs*: 'onze vrouwen outaer') werd waarschijnlijk ingegeven door 'the engrossing effect of source text patterning' (Baker, 1002, p. 54), maar is misleidend, want in het Afrikaans is 'vroue' een meervoud en komt het als genitief niet meer voor op deze wijze.

Een derde kenmerk betreft Schoonees' benadering van lichamelijke aspecten.¹³ Hij vermijdt het woord 'maagd' door 'jonkvrou' te gebruiken (volgens het *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*: 1. 'n 'ongetroude adellike vrou' en 2. 'ongetroude meisie; hubare jong vrou'; zie Odendal & Gouws, 2009). Waar hij het niet kon vermijden, gebruikte hij 'Maag' (Schoonees, 1939, pp. 5, 17, 26; Bouman gebruikte 'maagd'). Hij ontweek eveneens het woord 'soog' (of 'drink') voor 'soghede' (v. 8). Interessant genoeg gaven Bouman noch Schutte & De Klerk uitleg bij dit woord. Schoonees gebruikte als vertaalequivalent een parafraze in niet-verwante woorden (Baker, 1992, p. 38), die zou kunnen refereren aan twee verzen uit een van Elisabeth Eybers' bekendste gedichten, 'Maria' (1936): 'en toe Hy in jou arms lê / sy mondjie teen jou volle bors, / het jy geweet dat hy sou sê / toe dit te laat was: Ek het dors!'.

Tot slot is er in de aangehaalde verzen een voorbeeld van betekenisverandering, namelijk in het gebruik van 'genade' in plaats van 'doghet' (Afrikaans: 'deugd'). En elders bedacht Schoonees een oplossing om bepaalde liturgische begrippen duidelijk te maken – een zeker teken dat zijn vertaling voor een minder gesofisticeerd lezerspubliek bedoeld was: geen verklaringen in voetnoten, maar in de tekst zelf, zoals 'die sakristie (kleedkamer)' en 'priemtyd (tyd vir sekere gebede)'.

Schoonees' Afrikaanse prozaweergave van de *Beatrijs* bezit een gewisse charme. Voor de hedendaagse lezer is de afstand qua taalgebruik en inhoud (bijvoorbeeld 'gemene vroumens' en 'gemene kêrel' (vv. 346, 348), die volkomen

onduidelijk zijn) echter zo groot geworden dat ze op bepaalde plekken storen. Een nieuwe Afrikaanse vertaling van de *Beatrijs*, bij voorkeur in versvorm, is een taak die nog op de juiste vertaler wacht. Er is ondertussen echter wel een nieuwe Afrikaanse bewerking tot stand gekomen.

***Beatrix*, een toneelbewerking door Liesl Marx**

Actrice en zangeres Liesl Marx nam de *Beatrijs* als vertrekpunt voor *Beatrix*, een volledig nieuwe toneelbewerking met een sociale en politieke inslag, gedomesticeerd (Venuti) voor een contemporain Zuid-Afrikaans publiek (Marx, 2010). Marx heeft met de *Beatrijs* kennis gemaakt aan de Universiteit van die Vrystaat. Ze was erdoor gegrepen en wilde, net als Schoonees, het verhaal voor ‘Jan Alleman in Suid-Afrika’ brengen. Op basis van ‘elemente en oorhoofse temas’ creëerde ze een tekst die ‘ook geskoei [is] op nagevorsde prostitusie statistieke [sic] wat gebruik word as sosiale kommentaar oor die kerk en oor ons samelewing’ (Marx, 2011). Lieder in verschillende talen, door Marx zelf gezongen, dienen als becommentariërende interpolaties bij de tekst, samen met alarmerende kinderprostitutiestatistieken die in rode letters op een zwart doek geprojecteerd worden. Deze actuele *one-woman show* combineert plaatselijke omstandigheden (het apartheidsverleden en de sociale problematiek daarvan, de misdadproblemen en de weerloosheid van kinderen in de Zuid-Afrikaanse samenleving) met universele thema’s (prostitutie, de rol van de (protestantse) kerk in de maatschappij, liefde en vergiffenis).

De show werd vanaf 6 april 2011 met veel succes bij tal van kunstfestivals ten tonele gevoerd voor een publiek van dertien jaar en ouder. Het ging hier om een verkorte, commerciële versie van 65 minuten. Hierin ontbraken een aantal gedichten van Marx, die zij in de originele, 90 minuten durende versie had opgenomen ‘omdat die oorspronklike Middel-Nederlandse kopie [tekst] ’n gedig is’ (Marx, 2011). Deze versie speelde zij wel ter gelegenheid van het internationaal congres *Beatrijs de wereld in* (Den Haag, 28-30 september 2011), zowel in Brussel als in Den Haag (zie ‘Liesl Marx steekt de Beatrijs in een Zuid-Afrikaans jasje’, 2011 – met videoclip).

In *Beatrix* vertelt een vrouw, gespeeld door Marx in de titelrol, hoe zij als meisje van veertien jaar is weggelopen van een plattelandsdorpje naar de stad, na ontdekt te hebben dat ze is voortgekomen uit een overspelige relatie tussen een predikant en een beeldschone ‘bruine’ vrouw. Deze is na de bevalling betaald om haar kind aan de vader af te geven en uit hun leven te ‘verdwijnen’. Bij aankomst op het station in de stad (Pretoria) is Beatrix op de trein bestolen. Ze heeft een schuilplaats gezocht in een kerk, maar werd door de koster verjaagd en glee-

Beatrix
in een vrouvertoning deur
LieSI Marx
Regie
Marion Holm

Al eeuwenlang biedt de Beatrijslegende inspiratie aan auteurs, theatermakers, componisten en kunstenaars, niet alleen in Nederland en Vlaanderen maar ook ver daarbuiten. LieSI Marx bewijst met BEATRIX hoe actueel het Beatrijsverhaal vandaag is.

LieSI Marx is in Zuid-Afrika een bekende zangeres en theatermaakster. BEATRIX ging op 6 april 2011 in première en is al op vele plaatsen in Zuid-Afrika opgevoerd. LieSI Marx kruipt in het zelfgeschreven stuk in de huid van Beatrice/Beatrix, een voormalige prostituee die terugblijkt op een leven dat ze begon als dochter van een blanke dominee en een jonge zwarte vrouw. Het ontroerende verhaal, waarin veel moderne popsongs zijn verwerkt, combineert elementen uit de Middelnederlandse Beatrijs met rauwe feiten over hedendaagse Kinderprostitutie.

De opvoering van de Afrikaanstalige BEATRIX vormt de aanloop naar het internationaal en interdisciplinair congres BEATRIS DE WERELD IN (Den Haag, 28-30 september). Onderzoekers van over de hele wereld spreken er over de vertalingen en bewerkingen van het Middelnederlandse verhaal.

BEATRIX door LieSI Marx vindt plaats op dinsdag 27 september in het prachtige Théâtre du Vaudeville, Koninginnegalerij 12, 1000 Brussel om 20 uur (deuren om 19u30). De opvoering is in het Afrikaans. De toegang is gratis, inschrijven is verplicht via www.hubrussel.be/beatrijs.

CERES Centre for European Reception Studies
ANW Algemeen-Nederlands Verbond
erfgoed BRUSSEL
VLAAMSE GEMEENSCHAPSCO MMISSIE
HUB

Georganiseerd door de HUB en het Centre for European Reception Studies, met de steun van het Algemeen-Nederlands Verbond en de Erfgoedstaf Brussel van de Vlaamse Gemeenschapscommissie.

Afbeelding 2. Affiche van de voorstelling *Beatrix* van LieSI Marx, Brussel, 27 september 2011.

volgens af tot de wereld van de prostitutie. Na liefde te hebben gevonden, is ze getrouwd, maar net als Beatrijs is ze door haar lief (Eugene) bedrogen en met een kind achtergelaten, dat ze uiteindelijk voor adoptatie heeft moeten opgeven:

Jy sien, Eugene was [...] die pimp-boyfriend waarvoor [my vriendin Katrien] gevlug het, maar ou liefde roes nooit... dis waar die geld wat hy ge-
maak het met laat aande in die workshop, vandaan gekom het. En so is ek
toe op die ou einde 'n straathoer. Wat anders moes ek doen? Hy't my met
niks gelos nie! Hulle het tot die *pram*¹⁴ kom vat vir sy skuld. Ek kon nie
teruggaan Madame Classique toe nie. Ek was back to square one. Net hier-
die keer het iemand nie net my tas gesteel nie – hy het my hele lewe ge-
steel. (Marx, 2010, p. 23)

Uiteindelijk heeft Beatrix haar moeder gevonden, die het geld dat haar vader betaald heeft voor haar dochter heeft bewaard. Daarmee is ze een nieuw leven begonnen door bij de scholen rond te gaan om meisjes te waarschuwen en voor te lichten. In het echte leven zette Marx overigens meerdere projecten op om fondsen in te zamelen ‘omdat daar zoveel jong kinders op straat later geen ander keuse het, as om prostitute te word nie’ (Marx, 2011).

Als muziektheatervoorstelling is *Beatrix* een ‘intersemiotic translation, or “transmutation”: “an interpretation of verbal signs by means of signs of non-verbal sign systems” (Jakobson, 2004, p. 139). Marx’ *Beatrix* reflecteert de veeltaligheid in Zuid-Afrika¹⁵ door de muziek (waaronder het inheemse Dingaka-wiegenlied en Engelstalige nummers van bijvoorbeeld Leonard Cohen en The Doors), door de verengelsing van de naam Beatrijs naar Beatrix en door codevermenging in de dialoog (zie het aangehaalde citaat). Het verhaal behandelt universele thema’s als liefde, genade en kwijtschelding van schuld, en past daarom goed bij de linguïstisch en cultureel diverse Zuid-Afrikaanse maatschappij.

Besluit

Bepaalde Middelnederlandse teksten bekleden een speciale positie in het Afrikaanse literaire systeem, ondanks het feit dat de Afrikaanse letterkunde lang na de middeleeuwen tot stand is gekomen. In 1950 en 1956 transponeerde en actualiseerde D.J. Opperman middeleeuws materiaal tot een aantal belangrijke Afrikaanse gedichten en gedichtenreeksen. Het gedicht ‘Vloervelletjie’ refereert aan *Van den vos Reynaerde*, terwijl *Van Sente Brandane* en het *Leven van Sinte Christina de wonderbare* inspireerden tot twee achtdelige reeksen, ‘Brandaan’ en ‘Kroniek van Kristien’. De positie van de *Beatrijs* is echter uitzonderlijk. Door een bespreking van de twee Afrikaanse studieuitgaven van de Middelnederlandse tekst en van twee moderne adaptaties ervan heeft dit artikel laten zien dat het verhaal een verrijkende positie inneemt in het polysysteem van de Afrikaanse literatuur: het funktioneert niet alleen in de oorspronkelijke Middelnederlandse versie, maar ook in Schonees’ Afrikaanse vertaling van 1939 en Marx’s actuele toneelbewerking van 2010.

BIBLIOGRAFIE

- Baker, M. (1992). *In Other Words. A Coursebook on Translation*. London/New York: Routledge.
- Beyers, C.J. (hoofred.) (1981). *Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek*, uitgegee vir die RGN, dl. 4. Durban/Pretoria: Butterworth.

- Bouman, A.C. (1941). *Beatrijs*. Pretoria: Van Schaik (Van Stamverwante Bodem 6).
- Census (2001). South African Languages. *South Africa's population*. Op 21 september 2011 geraadpleegd via <http://www.southafrica.info/about/people/population.htm#languages#ixzz1Z6Uoa53B>.
- Klerk, G.J. de (1982). *Middelnederlands. 'n Eerste kennismaking*. Pretoria: Van Schaik.
- Eybers, E. (1936). *Belydenis in die skemering*. Bloemfontein: Nasionale Pers.
- Geyl, P. (1927). *The Tale of Beatrice*, translated from the Middle Dutch by –. The Hague: Nijhoff (The Dutch Library 4).
- Goethe, J.W. von (1965). Übersetzungen. In: Johann Wolfgang von Goethe, *Berliner Ausgabe. Poetische Werke*, Band 3: Gedichte und Singspiele III. West-östlicher Divan, Epen (pp. 307-310). Berlin-Weimar: Aufbau Verlag.
- Grové, A.P. (s.a.). *D.J. Opperman. Monografieë uit die Afrikaanse letterkunde nr. 9*. Kaapstad: Nasou.
- House, J. (1977). A Model for Assessing Translation Quality. *Meta* 22, 103-109.
- Jaarsveld, F.A. van (1971). *Nuwe geïllustreerde geskiedenis vir die Senior Sertifikaat Sts. IX en X. Deel I: Suid-Afrikaanse geskiedenis*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Jakobson, R. (2004). On Linguistic Aspects of Translation. In: L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2nd edition (pp. 138-143). New York etc.: Routledge.
- Jonckbloet, W.J.A. (1859). *Beatrijs en Carel ende Elegast*. Uitgegeven en toegelicht door –. Amsterdam: Van Kampen.
- Kannemeyer, J.C. (1984). *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, deel I*, 2e, hersiene en bygewerkte uitgawe. Pretoria & Kaapstad: Academica.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge.
- Liesl Marx steekt de Beatrijs in een Zuid-Afrikaans jasje. (2011). 29 januari 2011 geraadpleegd via http://www.hubrussel.be/HUB/HUB_web/HUB-Nederlands/HUB-Nederlands-Nieuwsberichten/Nieuws-actueel/Liesl-Marx-brengt-Beatrix.html?rubriek=Taal%20en%20Letteren.
- Louw, N.P. van Wyk (1986). Letterkunde en wêreldbeskouing. In: N.P. van Wyk Louw, *Versamelde prosa I* (pp. 183-196). Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk (1962). *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte, 1950-1957*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Lulofs, F. (1978). *Beatrijs*, uitgegeven met inleiding en aantekeningen door dr. F. Lulofs. 5e herziene druk. Culemborg: Noorduijn/Tjeenk Willink.
- Marx, L. (2010). *Beatrix*. [s.l.]: LM Produksies. [Tekst als een pdf-bestand aangeleverd als attachment bij Marx, 2011.]
- Marx, L. (2011). E-mail LieSl Marx aan Adrienne Warricker, 5 oktober 2011.
- Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London/New York: Routledge.
- Newmark, P. (1977). Communicative and Semantic Translation. *Babel* 23, 163-180.

- Nida, E. & C. Taber (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill (reprinted 1982).
- Nord, C. (1992). Text Analysis in Translator Training. In: C. Dollerup & A. Loddegaard (eds). *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience* (pp. 39-48). Amsterdam: Benjamins.
- Odendal, F.F. & R.H. Gouws (eds.) (2009). *HAT. Handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. [Eerste elektroniese uitgawe op CD-ROM.] Pinelands: Pearson.
- Opperman, D.J. (1950). *Engel uit die klip*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D.J. (1956). *Blom en baaierd*. Kaapstad: Tafelberg.
- Palm, C. (1988). 'n Literatuursosiologiese ondersoek van enkele aspekte van die Middel Nederlandse exempel *Beatrijs*. Ongepubliseerde magisterverhandeling Universiteit van Pretoria.
- Reiss, K. & H.J. Vermeer (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Roux, J.J. le & P.C. Schoonees (1943). *Die nuwe taal- en stylgids vir die hoërskool, volgens die leerplanne van al vier provinsies*. Bloemfontein: Nasionale Pers.
- Roux, T.H. le & J.J. le Roux (1935). *Middel Nederlandse grammatika*. Pretoria: Van Schaik.
- Schoonees, P.C. (s.a.). *Siegfried. 'n Verhaal uit die Nibelungenlied*, in Afrikaans bewerk deur –. Kaapstad: Juta.
- Schoonees, P.C. (1922). *Die prosa van die Tweede Afrikaanse Beweging*. Amsterdam: De Bussy. (Doctoraal proefschrift, Universiteit van Amsterdam.) Geraadpleegd op 29 januari 2012 van <http://www.gutenberg.org/cache/epub/18203/pg18203.txt>.
- Schoonees, P.C. & J.R.L. van Bruggen. (1925). *Inleiding tot die studie van letterkunde*. Pretoria: De Bussy.
- Schoonees, P.C. (1939). *Beatrijs – 'n Middeleeuse juweel*. In Afrikaans oorvertel deur –. Pretoria: Van Schaik. (Monument-reeks.) [in te sien via <http://repository.up.ac.za/handle/2263/16926>.]
- Schutte, R. & G.J. de Klerk (red.) (1991). *Beatrijs*. Pretoria: HAUM-Literêr. (Middel Nederlandse Tekste vir Suid-Afrika.)
- Smit, G. (1979). *Beatrijs. De vroegste tekst. Nieuwe bewerking en nabespeking*. Baarn: Ambo.
- Tinbergen, D.C. (1932). *Beatrijs, naar het Haagsche handschrift uitgegeven*, bezorgd door –. Nengende druk. Groningen: Wolters (Van Alle Tijden).

NOTEN

- ¹ Uiteraard betref en betref dit baie studente. Van die Zuid-Afrikaanse bevolking van 50,5 miljoen mense begin teenwoordig maar 2% aan 'n tertiêre opleiding, en slegs 'n deel daarvan volg 'n studie Afrikaans en Nederlands. Selfs in die voorafgaande jare, toe 'n studie lettere 'n groter belangstelling trok as vandag, was dit altyd om 'n klein minderheid.
- ² Dat 'n reeks Middel Nederlandse tekste na vyftig jaar uitgegee is in 'n nuwe uitgawe, toon enerzijds hoe belangrik die Middel Nederlandse letterkunde geag is vir die akademiese vorming van Zuid-Afrikaanse studente Afri-

kaans en Nederlands. Anderzijds toont het dat hun aantal kort voor de politieke overgang van 1994 nog voldoende was om de publicatie van een reeks Middelnederlandse teksten voor het universitair onderwijs financieel lonend te maken voor de uitgever. Er was in de jaren nadien een opmerkelijke afname in de belangstelling voor een studie Afrikaans en Nederlands. De belangstelling is zich pas nu weer aan het herstellen.

- ³ De uitgeverij HAUM-Literêr bestaat sinds jaren niet meer, en van de drie medewerkers aan de editie (Schutte, De Klerk en Ohlhoff) is alleen de laatste nog niet met emeritaat.
- ⁴ Van Schaik was van Nederlandse herkomst. De gelijknamige uitgeverij kwam voort uit de boekhandel die hij in 1914 in Pretoria oprichtte.
- ⁵ Twee dochters en een zoon werden uit het huwelijk (1916) geboren. Dochter Ettie Schoonees woont nog steeds op Stellenbosch en gaf de Universiteit van Pretoria vergunning om haar vaders vertaling, *Beatrijs*, in digitaal formaat toegankelijk te maken voor onderzoekers. Zie de bibliografie voor het webadres.
- ⁶ Zijn invloed als opvoeder blijkt uit het voorwoord door D.J. Opperman, oud-leerling van Schoonees aan de middelbare school op Vryheid, tot diens *Die tweede verdieping*. Schoonees kon bij zijn leerlingen ‘n gevoeligheid aanwakker vir die juiste woord, vir die mooi boek, vir geestelike aangeleentheid en die Afrikaanse wêreld’ (geciteerd in Grové, s.a., p. 1).
- ⁷ Ook Knuvelder (1982, p. 34), Verstappen (1987, p. 38) en Schutte interpreteren de *Beatrijs* als een ‘verhaal van die liefde [...] alle verskillende “soorte” liefde: die geestelike liefde tot en van God en Maria en die wêreldlike, vleeslike liefde tussen man en vrou, moederliefde en naasteliefde’ (Schutte & De Klerk, 1991, p. 20).
- ⁸ Enkele uitzonderingen: met ‘Kroniek van Kristien’, een serie van acht gedichten, introduceerde D.J. Opperman in 1956 de katholieke mystiek in de Afrikaanse dichtkunst; en in *Tristia* (1962) publiceerde N.P. van Wyk Louw enkele gedichten die bij de katholieke geschiedenis en denkwereld aansluiting vonden. Het Afrikaans kent zelfs tot op heden maar drie katholieke dichters: Sheila Cussons (elf dichtbundels, 1970 en 1978-1990), de Franciskaan Vader Bonaventure Hinwood (acht dichtbundels sinds 1981) en Jacobus van der Riet (2012).
- ⁹ Ook tegenwoordig zijn de katholieken in de minderheid. In 2001 was slechts 7,6% van de blanke mensen in Zuid-Afrika katholiek. Onder de bruine mensen stond het cijfer op 10,2%. Van de totale bevolking gaf 86,8% aan tot een christelijke kerk te behoren (Census, 2001). De charismatische kerken hebben echter een sterke groei ten koste van de protestantse kerken beleefd. – Wat betreft de termen ‘blank’ en ‘bruin’: ‘bruin’ duidt op iemand die geboren werd uit een relatie tussen een ‘blanke’ en een ‘niet-blanke’ ouder. ‘Zwart’ duidt op iemand die tot één van de zogeheten ‘Bantoestammen’ behoort.
- ¹⁰ Alle in Zuid-Afrika gepubliceerde studie-uitgaven van de *Beatrijs* (ook de meest recente) gaan in op het katholicisme, en specifiek de positie van Maria, door eveneens uitvoerig aandacht aan middeleeuwse religieuze opvattingen te besteden.

- ¹¹ Als auteur van tal van studie-, leer- en leesboeken, inclusief bloemlezingen van Afrikaanse en Nederlandse teksten, en als samensteller en/of redacteur van verschillende andere Afrikaans- en Nederlandstalige publicaties (zie onder meer Beyers, 1981, p. 574; Kannemeyer, 1984, p. 142) had Schoonees wel een studieuitgave kunnen verzorgen. Dat hij dat niet deed, was dus een doelbewust besluit.
- ¹² In 1926 al publiceerde hij onder het pseudoniem Oom Sarel een autobiografische novelle, *Aan Jannie*; in 1953 volgde *Groenfontein se mense*, een anecdotische vertelling onder het pseudoniem Jan Kloppers, over de ervaringen van een schoolhoofd in een dorpje in Natal. – Hij maakte overigens ook de bewerking *Siegfried. 'n Verhaal uit die Nibelungenlied* in het Afrikaans.
- ¹³ Dit kan mogelijk in verband worden gebracht met wat Lefevere 1992, p. 41, ideologische en/of poëtologische ('poetological') overwegingen noemt: 'euphemistic translations that are "to no small extent indicative of the ideology dominant at a certain time in a certain society"' (cf. Munday, 2001, p. 130).
- ¹⁴ De kinderwagen. Het Engelse woord 'pram' ('prêm') is tekenend voor een lager sociolect.
- ¹⁵ Zuid-Afrika heeft sinds 1994 elf ambtelijke talen. Met bijna zeven miljoen moedertaalsprekers is het Afrikaans de derde moedertaal van Zuid-Afrika (13,5% van de bevolking in 2011, tegenover 13,35% in 2001) (Census, 2011 en Census, 2001). De meest gesproken talen zijn het IsiZulu (22,7% sprekers in 2011, tegenover 23,8% in 2001) en het IsiXhosa (16% sprekers in 2011, tegenover 17,6% in 2001). De verdeling witte en bruine moedertaalsprekers van het Afrikaans is ongeveer gelijk; zwarte moedertaalsprekers van het Afrikaans zijn in de minderheid. In de praktijk wordt het Engels institutioneel sterk bevoordeeld. Codevermenging is kenmerkend van bepaalde sociolecten. Vgl. *First language – Statistics South Africa: Census 2011 results*, op 20 maart 2013 geraadpleegd via <http://mobi.statssa.gov.za/census/First%20Language.html>; en *Census 2011 key results – Statistics South Africa*, Op 20 maart 2013 geraadpleegd via http://www.statssa.gov.za/Census2011/.../Census_2011_key_results.pdf.

OVER DE BEGRIPPEN ‘BIECHT’ EN ‘BOETE’ IN DE LATIJNSE, MIDDELNEDERLANDSE EN LATERE VERSIES VAN DE *BEATRIJS*

Roland Draux

Université Libre de Bruxelles / Haute Ecole Provinciale de Hainaut
Condorcet, België

From the short passages ‘penitentiam age, quia nullus hominum novit excessum tuum’ and ‘quae [...] gratias egit, per confessionem circa se gesta manifestans’ taken from the German Cistercian Caesarius of Heisterbach’s first version of the legend of *Beatrijs* (in the *Dialogus Miraculorum*), we can infer that ‘penitentia’ and ‘confessio’ are words with almost identical meanings. By comparison the anonymous Middle Dutch poet, most probably influenced by Caesarius’ second version of the legend (in the *Libri VIII Miraculorum*), was more accurate in his choice of vocabulary, highlighting the classical triptych of contrition-confession-satisfaction. In 1215 the fourth Lateran Council had introduced major disciplinary and moral reforms and a significant evolution could then be observed in many subsequent versions: since the annual disclosure of sins to a priest had been made compulsory, private confession started to play the main part in the heroine’s expiation. Yet, this redemption process was to be replaced in some later texts by contrition alone.

Caesarius van Heisterbach en het Vierde Concilie van Lateranen

Tussen 1219 en 1223 schreef Caesarius van Heisterbach zijn beroemde *Dialogus Miraculorum* waarin we de allereerste versie van de legende van de sacristine vinden, getiteld *De Beatrice Custode*. Caesarius kon goed met mensen omgaan en bovendien mooi vertellen. Als novicemeester was hij jarenlang belast met het onderricht in de theologie, spiritualiteit en ethiek en de zedelijke opleiding van de mannen die in Heisterbach monnik wilden worden en daarvoor een proefjaar moesten ondergaan (Van Moolenbroek, 1999, p. 11). Dezen hadden het gewoonlijk moeilijk met de strenge kloosterregels en door voorbeeldige verhalen

werden ze bemoedigd om te volharden (ibid.). Het hele werk bestaat uit twaalf ‘*distinctiones*’, elk met een eigen thema. Vermeldenswaardig is dat Caesarius zijn eerste versie niet gerangschikt heeft in de derde *distinctio* over de biecht, maar wel in het zevende gedeelte over de wonderen van de Heilige Maagd. Duidelijk heeft de cisterciënzerauteur de rol van Maria als middelares in het licht willen stellen. Het biechtproces, het hoofdmotief van het slot in de Middelnederlandse versie van de legende, heeft hij eerder als een bijthema beschouwd.

De reden is eenvoudig. In deze bewerking maant Maria Beatrijs aan boete te doen en door de biecht het wonder alom bekend te maken: ‘*Penitentiam age, quia nullus hominum novit excessum tuum*’ (‘Doe boete, daar niemand je afwezigheid bemerkt heeft’) en even verder ‘*quae [...] gratias egit, per confessionem circa se gesta manifestans*’ (‘En zij was vervuld van dankbaarheid en zij openbaarde om zich heen in de biecht wat haar overkomen was’). Uit deze passus blijkt dat ‘*penitentia*’ en ‘*confessio*’ dezelfde betekenis hebben, dat het woord ‘*penitentia*’ als ‘*confessio*’ opgevat moet worden. Het is een heel bijzondere bekentenis die naar de regel van Benedictus, hoofdstuk 46 verwijst, waarin vermeld staat dat de zondige monnik of non uit eigen beweging voldoening moet komen brengen voor de abt/abdis en de gemeente en zich van zijn/haar fout(en) moet beschuldigen: ‘*Si quis [...] non veniens continuo ante abbatem vel congregationem ipse ultro satisfecerit et prodiderit delictum suum*’ (‘Als iemand ... niet onmiddellijk uit eigen beweging voldoening komt brengen voor de abt en de gemeente en zich van zijn fouten beschuldigt’; De Moor, 1994, pp. 101-102). Deze zin verdient twee opmerkingen.

Ten eerste, als we ervan uitgaan dat ‘vel’ in het Middellatijn conjunctief en niet disjunctief is (Niermeyer, 1976, p. 1068), is de belijdenis waarvan sprake is een openbare biecht voor de hele gemeenschap, abt of abdis inbegrepen. Anderzijds is de biecht hier duidelijk geassocieerd met het ‘*prodere*’, de mondelinge mededeling van de begane zonden. Dit gebeurt tijdens het schuldkapittel en de zogenaamde ‘*proclamatio*’, met andere woorden de publieke zelfbeschuldiging, de afkondiging van alle schulden ten teken van nederigheid.^{1*} Kortom: in de allereerste versie van Caesarius van Heisterbach is er sprake noch van private biecht, noch van biechtgeheim,² noch van berouw als voorbereidingsfase op de biecht.

Caesarius’ tweede versie van de legende staat in zijn *Libri VIII Miraculorum, Liber III, Mir. 11* en dagtekent uit 1237-1238. Het verhaal heeft in een vijftiental jaren ingrijpende ontwikkelingen doorgemaakt door de introductie van nieuwe thema’s:

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 365 e.v.

- ♦ het berouw: 'Tandem pius dominus [...] maximam contritionem cordi eius infudit' ('Uiteindelijk vervulde onze lieve Heer [...] haar hart met zeer grote wroeging'), 'Videns autem pater misericordiarum tantam contritionem indignae famulae suae' ('Toen nu de barmhartige vader het zo grote berouw zag van zijn onwaardige dienstmaagd'), 'in bona contritione vitam finivit' ('Zij stierf vol berouw');
- ♦ de tranen: 'Deo et suae genitrici cum lacrimarum inudatione gratias agens procedit ad monasterium' ('Terwijl ze God en zijn moeder onder een vloed van tranen dank zei, liep ze naar het klooster');³
- ♦ de boete: 'in loco praedicto usque ad obitum deo servivit' ('Ze diende God in voornoemd klooster tot aan haar dood');
- ♦ de privé-biecht: 'Ergo statim confitearis sacerdoti omnes excessus tuos' ('Nu moet je dus terstond aan een priester al je zonden biechten'⁴), 'scilicet omnia pure confitebatur' ('Ze biechtte inderdaad alles zonder voorbehoud').

Bovendien heeft de oorspronkelijke 'proclamatio' of 'monnikenbiecht' in deze bewerking plaatsgemaakt voor de gewone private oorbiecht, zoals blijkt uit de laatste zin waarin de biechtvader van de legende voor het eerst op het toneel komt: 'haec dicta sunt mihi a viro religioso, qui novit confessorem puellae, cui haec contingebant' ('Deze dingen zijn mij door een godvruchtig man⁵ verteld, die de biechtvader kende van de non wie dit was overkomen').

Het vergelijkend onderzoek, in de vorige alinea's samengevat, heeft aan het licht gebracht dat de motivatie van de auteur tussen de twee versies helemaal veranderd is: het wonder en de rol van de Heilige Maagd in Beatrix' verlossing zijn de hoofdthema's van de *De Beatrice Custode* terwijl de private biecht in de tweede versie van Caesarius als hoofdbestanddeel van het zuiveringsproces optreedt. Door zijn inhoud is deze tekst de literaire uiting van de canons van het Vierde Concilie van Lateranen dat in 1215 door Innocentius III (1198-1216) geleid werd.

Dikwijls beschouwt men het pontificaat van Innocentius III als het begin van een nieuwe periode in de kerkgeschiedenis. Deze uitzonderlijke hervormer had een helder inzicht in de toenemende crisis in de kerk en het verval van normen en praktijk in het godsdienstige leven. Hoewel zijn pontificaat betrekkelijk kort was, betoonde hij zich een wijze en meesterlijke bestuurder van de hele christenheid en hij oefende een enorme invloed uit op de middeleeuwse maatschappij en zelfs later. De paus kondigde in 1213 het concilie aan in een reeks brieven naar de meeste burgerlijke en kerkelijke gezagsdragers, waarin hij zijn bedoeling duidelijk vaststelde: de ondeugden uitroeien en de deugden laten bloeien, alle misbruiken verbannen en de zeden hervormen, de ketterijen bestrijden en het geloof

versterken, de geschillen beslechten en vrede stichten en ten slotte alle christelijke vorsten en volkeren verplichten. De leiders van de grote kloosterorden – waaronder de abt van Cîteaux – woonden alle zittingen bij. Geen wonder dat de vraagstukken waarin de concilievaarders zich verdiepten de postconciliaire kloosterliteratuur sterk beïnvloed hebben.

Het Vierde Concilie van Lateranen speelde een beslissende rol in het godsdienstige leven van de late middeleeuwen. Groot was het belang van de conciliebesluiten voor de algemene ontwikkeling van de maatschappij: een zeker aantal decreten zijn naast hun invloed op de sacramentele praktijk en theologie van betekenis ‘omdat ze de eerste poging vormen van een concilie, daartoe aangezet door de paus, om een wetgeving samen te stellen voor het christelijk leven’ (Knowles, 1968, III, p. 285). Nog nooit had de kerk zich zoveel inspanningen getroost op het gebied van het canonieke recht. In de 21^{ste} canon werd voor de hele westerse kerk afgekondigd⁶ dat alle volwassen christenen – met andere woorden jongens vanaf hun vijftiende en meisjes vanaf hun twaalfde – minstens één maal per jaar moesten biechten:

Omnis utriusque sexus fidelis, postquam ad annos discretionis pervenit, omnia sua solus peccata confiteatur fideliter, saltem semel in anno, proprio sacerdoti, et injunctam sibi paenitentiam studeat pro viribus adimplere. (Iedere gelovige van beide geslachten – bij het bereiken van de jaren des onderscheids – moet tenminste een maal per jaar al zijn zonden biechten bij zijn eigen priester, de hem opgelegde boete naar vermogen vervullen.)

De vraag dringt zich op in hoeverre de voorschriften van het concilie de inhoud van de latere volkstalige bewerkingen beïnvloed hebben. Het spreekt vanzelf dat we ons in het kader van dit artikel opzettelijk hebben moeten beperken tot enkele versies van de legende die representatief geacht worden voor de geleidelijke evolutie in de gehanteerde terminologie omtrent het instituut van de biecht.

De biecht in volkstalige bewerkingen

Algemeen wordt aangenomen dat de Middelnederlandse *Beatrijs* grotendeels op Caesarius’ tweede versie van de legende berust. Beïnvloed door de besluiten van het concilie, biedt ze een typisch voorbeeld van de traditionele boetvaardigheids-tryptiek (de drie B’s: berouw, biecht en boete) en wijkt hierin af van de *De Beatrice Custode*. Van de zondares wordt verwacht dat ze haar zonden biecht (‘peccata confiteri’) en boete doet (‘paenitentiam adimplere’), zoals aangegeven

door de voormelde canon: 'alle mesdaet sal sijn ghewroken / Daer en si vore biechte af ghesproken / Ende penitencie ghedaen' (vv. 505-507). 'Penitencie' heeft hier de betekenis van boete en komt dus niet meer overeen met het begrip 'biecht'. De levenslange penitentie wordt verder in de tekst niet letterlijk vermeld maar slechts gesuggereerd met de volgende woorden: 'Al des ghelike en weet God niet / Dat ghi leest ende vast / [...] / Hets al verloren pine / Dat ghi neemt discipline' (vv. 954-958).⁷ Deze verzen herinneren ons aan de passus eerder in de tekst toen Beatrijs gekweld door de liefde besloot het klooster te verlaten: 'Ic hebbe ghevast ende ghelesen / Ende ghenomen discipline / Hets al om niet dat ic pine' (vv. 210-212).

In dit systeem ontbreekt de derde component van de boetvaardigheid, de zogenaamde 'contritio cordis' die in veel catechetische teksten voorkomt.⁸ In het Middelnederlandse gedicht wordt daarop wel heel nadrukkelijk gewezen: 'ic en hebbe ander wedde / Dan van herten groet berouwe' (vv. 622-623) – 'Goet berou mach als ghewouden' (v. 648).⁹ Door dit volmaakte berouw dat uit liefde tot God voortkomt, kunnen de zonden op bepaalde voorwaarden¹⁰ vergeven worden als het vergezeld wordt van het vaste voornemen zo spoedig mogelijk een sacramentele biecht uit te voeren – 'Als die .xiiiij. jaer waren ghedaen / Sinde haer God int herte saen / Berouwennessen alsoe groet / Dat si met enen swerde al bloet / [...]' (vv. 483-486) – 'menech suchten ende beven / Hadsi nacht ende dach / Want haer die rouwe int herte lach / Van haren quaden sonden' (vv. 912-915).

Het is de innerlijkheidsmoraal van Abaelardus die hier invloed heeft uitgeoefend. De uiterlijke boetedoening zonder innerlijk berouw is volstrekt zinloos: de Franse scholasticus wijst hiermee als eerste op het belang van de intentie van een daad, van de persoonlijke bedoeling in de morele beoordeling, een aspect dat een grote rol is gaan spelen in de latere middeleeuwse theologie over bekentenis en berouw. Evenals in Caesarius' tweede versie vindt het berouw zijn hoogtepunt in de tranen van Beatrijs: 'Si weende nacht ende dach' (v. 490), '[...] hoe si snachs weende / Heymelike voer haer bedde' (vv.620-621), 'Nu gaet si met groten weene / Ten cloester waert' (vv. 787-788). De voldoening van de begane zonden (de spijt die ze gevoelt, de verootmoediging voor God) gaat in dit geval aan de belijdenis van de zonden vooraf.¹¹

Het berouw wordt het hoofdbestanddeel van het boeteproces. Dit is geen wonder. Enerzijds verdringt de biecht sinds 1215 langzaam maar zeker de af te leggen boete. De biecht wordt, met andere woorden, geleidelijk aan de boete zelf. Anderzijds gaat innig berouw, als wezenlijk eigenschap van het louteringsproces, noodzakelijk deel uitmaken van de biecht. Of beter geformuleerd: het berouw wordt zelf al voor een groot gedeelte het belangrijkste en beslissende element van het biechtproces.

In de Middelnederlandse *Beatrijs* wordt de nadruk ook gelegd op het schaamtegevoel dat vanaf de tiende eeuw nader uitgewerkt is als theoretisch fundament voor de rol van de belijdenis.¹² Teksten in deze zin vindt men ook bij twaalfde-eeuwse theologen zoals Petrus Cantor (in zijn *Summa de sacramentis et animae consiliis*) en Petrus Manducator (in zijn *Sententiae de sacramentis*). Door de schaamte die de biecht begeleidt maar des te heviger is daar de begane zonden zwaar zijn, wordt de rol van de schuldbelijdenis als het grootste boetewerk opnieuw bevestigd: ‘Die duvel becorese metter scame’ (v. 929) – ‘Wat holpt al vertelt / Die scamelike sonden ende die zwaer / Daer si in was .xiiij. jaer’ (vv. 464-466).

Het vijftiende-eeuwse handschrift Den Haag, K.B., 70 H 42, f° 12b-19b (*Van een nonne die beatrijs hiet*) en handschrift Katwijk, R.K. Gymnasium Sint Willebrord, C 4, f° 31d-36b (*Van een nonne die beatrijs hiete*) bevatten de lange prozaredactie van het Middelnederlandse gedicht met, zoals verwacht, dezelfde terminologische kenmerken.¹³ Net als in de *Libri VIII Miraculorum* wordt het woord ‘penitencie’ niet gebruikt, het volbrengen van de voldoening wordt alleen gesuggereerd:

- ♦ berouw: ‘Ende si creech grote berouwe van haren sonden [...]’ (f° 33b);
- ♦ tranen: ‘[si] screyde nacht ende dach’ (f° 33b); ‘[si] weende nacht ende dach om die grote sonden die si gedaen hadde’ (f° 35b);
- ♦ schaamte: ‘Ende si scaemde haer die sonde te biechten’ (f° 35b);
- ♦ boetedoening: ‘Also en weet oec god niet van uwen ghebede van iu vasten van u screyn ende van uwer disciplinen Also langhe als ghi niet ghebiecht en hebt Mer ic segge iu gaet totten abt ende biecht alle iu sonden hoe groet ende hoe scandelic dat si sijn’ (f° 35c);
- ♦ biecht: ‘Des morghens ghinc dese nonne totten abt of hi om gods willen haer biecht woude horen’ (f° 35d).

De kortere vijftiende-eeuwse prozabewerking in handschrift Düsseldorf, Universitätsbibliothek, C25, f° 113b-114d (*Van eynre ionfferen die beatrix hiet*) vertoont dezelfde kenmerken als de reeds besproken lange prozaversies van het gedicht op één verschil na. In deze tekst treedt Beatrijs het klooster binnen en neemt ze haar taken weer op. Het berouw kwelt de non en ze vraagt Maria of vergiffenis zonder biecht mogelijk is: ‘Ende als sie aldus in groten berouwe ende schreyen van tranen lach bat sie onser liever sueter vrouwen dat sie oir enen wech wysen wolde die grote swaer sunden sonder bicht te beeteren’ (f° 114b). Het antwoord van de Heilige Maagd luidt dan: ‘Ghy wet verwaer dat gy mit genen rouwe sonder bicht uwer sunden ontledicht en moeget werden’ (f° 114c), waarin duidelijk aangegeven staat dat de biecht een onvermijdelijke fase uit moet maken van de belijdenis, hoe zwaar de zonden ook zijn.

Handschrift Leiden, U.B., 1498 B 8¹⁴ bevat een versie (f° 157c-158b: *Een exempel van beatrix die costerinne*) uit dezelfde periode, waarin de biechtfase ontbreekt. Deze prozabewerking beperkt zich inderdaad tot de berouwfase en Maria's voornemen Beatrijs te behoeden voor schande: 'ende alsoe behoede se onse lieue vrou voer alle wereltlike schande tot dat si weder quam tot berou haerder sunden' (reg. 22-24). Beide begrippen vormen hier een schrille tegenstelling: enerzijds de wereldse schande, met andere woorden de angst haar eer en faam te verliezen, anderzijds het berouw, waarin ze zich door de religieuze normen laat leiden.¹⁵

Reeds in de dertiende-eeuwse Anglo-normandische versie van de legende (handschrift Londen, British Library, ms. Old. Royal 20 B XIV, f° 123b-125b: *De la nonne qui vécut sept ans en péché et dont la Sainte Vierge prit la place au couvent*) kunnen we de evolutie van het gevoel bij de heldin waarnemen door een zekere gradatie in het berouw te constateren:

- ♦ eerst ontstaat er 'remors' (schuldgevoel, spijt) – 'apres set anz sa conscience / La remordi [...]' (vv. 112-113);
- ♦ daarop volgt 'vergoin / hunte' (schaamte, schande) – 'cele sen uet [...] / Vers la mesun cunter sun cunte / od grant vergoin od mult grant hunte' (vv. 123-125);
- ♦ schaamte leidt tot 'repentance' (berouw) – 'reuenue sui trop me repent / Del pecche des ma deslauee uie' (vv. 247-248);
- ♦ 'e cele lur cunta tut de rechef / De sa aventure & de sun meschef' (vv. 260-261);
- ♦ tenslotte treedt er 'compunction' (compunctie, diep berouw) op – '[...] e coment ele out compunctiun' (vv. 268).

Het berouw dat reeds vóór de biecht opgetreden is, is op zichzelf heilzaam en heeft hetzelfde effect als de boetedoening: het lijkt in deze bewerking een eerste fase van de boeteprocedure geworden te zijn.

Besluit

Tussen de *De Beatrice Custode* en de Middelnederlandse *Beatrijs* is de aard van de biecht en van de boete helemaal veranderd. De schuldbelijdenis is het teken van Beatrijs' volledige overgave aan de voorschriften van de kerk geworden, met name die van het Vierde Lateraanse Concilie. Klagend en wenend bekent de heldin op duidelijke wijze dat zij een zondares is, die vergiffenis vraagt van haar zonden. De tweede stap in de 'uitboeting door de pijnlijke vernedering' (Anciaux, 1959, p. 135) is de belijdenis aan de abt, een proces dat in de meeste postconciliaire bewerkingen van de legende waarneembaar is. Het Vierde Lateraanse

nenconcilie heeft de inhoud van het boetesacrament omgevormd in de zin dat de belijdenis zelf geleidelijk aan een boetedoening geworden is.

Uit ons onderzoek naar de betekenis van de begrippen ‘biecht’ en ‘boete’ is duidelijk gebleken dat er in sommige versies zelfs geen sprake meer is van biecht: het berouw verdringt de bekentenis en wordt de boete zelf.¹⁶ Het beslissend element in de zondevergeving is in die bewerkingen het berouw zelf geworden. Dit is een uiterst belangrijke evolutie geweest: de ontwikkeling die op het Vierde Concilie van Lateranen gevolgd is, mag misschien, als men de verschillende versies met elkaar vergelijkt, op het eerste gezicht niet zo spectaculair lijken, maar zij is in feite heel ingrijpend geweest als we kijken naar de gekozen terminologie omtrent biecht en boete.

BIBLIOGRAFIE

- Anciaux, P. (1959). *Het sacrament der boetvaardigheid. Over geschiedenis, wezen en vorm van de kerkelijke boete. Met een bijvoegsel over oorsprong en betekenis der aflaten*, Tiel: Lannoo.
- Christophe, P., & F. Frost (1988). *Les conciles oecuméniques II: Le second millénaire*, Paris: Desclée (Bibliothèque d’histoire du christianisme XVI).
- Coolput-Storms, C. Van (2009). ‘Démarche persuasive et puissance émotionnelle: le Romanz de Dieu et de sa Mere d’Herman de Valenciennes’. In M. Goyens & W. Verbeke (red.), *‘Lors est ce jour grant joie nee’. Essais de langue et de littérature françaises du moyen âge* (pp. 71-96), Leuven: Leuven University Press.
- Duinhoven, A.M. (1989). *De geschiedenis van Beatrijs*, Utrecht: HES.
- Eupen, Th. van, (1962-1963). De praktijk van de boete in de middeleeuwen. *Tijdschrift voor theologie*, II, 351-374 & III, 12-44.
- Friedberg, E. (1879-1881). *Corpus juris canonici, Editio Lipsiensis secunda. Post Aemilii Ludovici Richteri curas ad librorum manuscriptorum et editionis Romanae fidem recognovit et adnotatione critica instruxit Aemilius Friedberg*, Lipsae: B. Tauchnitz.
- Gaffiot, F. (1981³⁶). *Dictionnaire Latin – Français*, Paris: Hachette.
- Guiette, R. (1927). *La légende de la sacristine. Etude de littérature comparée*. Paris: Champion (Bibliothèque de la Revue de littérature comparée, 43).
- Hieronymus, Sophronius Eusebius (1490), *Dit boeck is ghenomet dat vader boeck: dat in den latijne is ghebieten Vitas patrum: inhoudende dye historien ende legenden der heylighervaderen die hare leven in strengher penitence overghebracht hebben / [ghetoghen uut den Gricken bi Jeronimus]; overgheset in goeder verstandre duytscher sprake*, Zwolle: Peter van Os.
- Knowles, M.D., L.J. Rogier & R. Aubert (red.) (1963-1974). *Geschiedenis van de Kerk*, 10 delen in 11 banden, Hilversum/Antwerpen: Paul Brandt.
- Künzel, R.E. (1983). Over schuld en schaamte in enige verhalende bronnen uit de tiende en elfde eeuw. *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 98 (3), 358-371.

- Meister, A. (1901). *Die Fragmente der Libri VIII Miraculorum des Caesarius von Heisterbach*. Rom (Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte, 13).
- Moolenbroek, J.J. van (1999). *Mirakels historisch. De exempels van Caesarius van Heisterbach over Nederland en Nederlanders*. Hilversum: Verloren.
- Moor, G. de (1994). *Verborg en geborgen. Het cisterciënzerinnenklooster Leeuwenhorst in de Noordwijkse regio (1261-1574)*. Hilversum: Verloren.
- Niermeyer, J.F. (1976). *Mediae latinitatis lexicon minus. Lexique latin médiéval – français / anglais, fasciculus 1*, Leiden: E.J. Brill.
- Nolet, W., & P.C. Boeren (1951). *Kerkelijke instellingen in de middeleeuwen*, Amsterdam: Urbi et Orbi.
- Post, R.R. (1963). *Handboek van de Kerkgeschiedenis (T.II): De Kerk in de middeleeuwen (van circa 700 tot 1303)*, Nijmegen-Utrecht: Dekker en Van de Vegt.
- Strange, J. (1851). *Caesarii Heisterbacensis Dialogus Miraculorum*, Cologne: J.M. Heberle / H. Lempertz and co.
- Vauchez, A., J.M. Mayeur, Ch. et L. Pietri & M. Venard (o.l.v.) (1993). *Histoire du christianisme des origines à nos jours (tome V): Apogée de la papauté et expansion de la chrétienté (1054-1274)*, Paris: Desclée.
- Vooyo, C.G.N. de (1902-1903). *Middelnederlandse Marialegenden*, 2dln., Leiden, E.J. Brill.
- Warnar, G. (1993). Biecht, gebod en zonde. Middelnederlandse moraaltheologie voor de wereldlijke leek. In Th. Mertens (red.), *Boeken voor de eeuwigheid. Middelnederlands geestelijk proza* (pp. 36-51). Amsterdam: Prometheus (Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen, 8).
- Warner, G.F. (1885). *Miracles de Nostre Dame, collected by Jean Miélot, reproduced in facsimile from Douce manuscript 374 in the Bodleian Library for John Malcolm of Poltalloch*. Tekst, inleiding en analyse, Westminster: Nichols.
- Watenphul, H. (1904). *Die Geschichte der Marienlegende von Beatrix der Küsterin* (Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Georg-Augusts-Universität zu Göttingen), Göttingen: Neuwied.

NOTEN

- ¹ Het handschrift Cod. Vaticanus Lat. 4318 dateert uit de vijftiende eeuw en is van franciscaanse afkomst. Het bevat de legende onder de titel *Virgo fuit metrica quam plenius edam etc*. In die bewerking wordt ook duidelijk op de proclamatie gezinspeeld: 'Cui beata virgo respondit quod ei sua crimina sint indulta, iussit eam recipere suas claves et officium quod pro ea XV annis rexit, iussitque beata virgo custodire sepepredictam, ne ulterius sic peccaret et ad horam nonam sanctis monialibus vocatis factum miraculum publicaret' (vgl. Watenphul, 1904, p. 26).
- ² Hoewel het biechtgeheim sinds de negende eeuw door de bisschoppelijke concilies algemeen ingevoerd is (vgl. De Moor, 1994, p. 102).

- ³ De bittere tranen van boete die opborrelen uit een gebroken hart zijn de voorbode van de waarachtige bekering. De kerk associeert ze met het water van het doopsel dat ook de wedergeboorte symboliseert: het reinigt de mens van al zijn tekortkomingen en zijn schuld. Ik dank Colette Van Coolput-Storms voor haar waardevolle opmerkingen over het thema van de tranen in de middeleeuwse literatuur, die geleid hebben tot constructieve bijdragen tot het onderzoek. Vgl. Van Coolput-Storms, 2009, pp. 71-96.
- ⁴ Opgemerkt dient te worden dat Caesarius hier 'excessus' (acc. mann. pl.) gebruikt in de betekenis van zonden, van morele overtredingen ('excessus a pudore' – vgl. Gaffiot, 1981³⁶, 617). De Duitse cisterciënzer zinspeelt duidelijk op canon 21 van het Vierde Lateranenconcilie: '[...] omnia sua solus peccata confiteatur fideliter [...] proprio sacerdoti [...]'. Opnieuw wijkt deze versie af van de *Dialogus*: 'excessus' (acc. mann. sing.) kan i.c. alleen naar het 'ex-cedere', het 'uit-gaan' van de heldin verwijzen. De bedoeling van de auteur lijdt geen twijfel: de openbaring van het wonder dat de Heilige Maagd ten behoeve van de vrome kosteres verricht heeft.
- ⁵ Niermeyer, 1976, p. 907: 'vir religiosus' = monnik.
- ⁶ De rechtsgeleerde Gratianus nam ca. 1150 het biechtgeheim in zijn *Concordia discordantium canonum* op. Vgl. Friedberg, 1879, C.2D.VI. Op die wijze kreeg het sacrament van boete en verzoening een duidelijk privaat karakter waarin de nadruk lag op de schuldbelijdenis als uitdrukking van berouw, met een absolutie die de zondaar (-ares) weer verzoende met de kerk.
- ⁷ Hierbij valt niet uit het oog te verliezen dat het verblijf, de opsluiting in een klooster voor de leek als boete kan gelden, als 'perpetua penitentia'. Vgl. canon 21: '[...] ad agendam perpetuam paenitentiam in arctum monasterium detrudendum'.
- ⁸ Het concilie bracht de verplichting met zich mee het volk instructies te verschaffen en inzicht te geven in de hoofdpunten uit de geloofswaarheden. Handboeken werden aangelegd voor de geestelijken die belast waren met de catechese (twee dertiende-eeuwse Latijnse teksten van internationaal belang worden als bronnen beschouwd: het *Compendium Theologicae Veritatis* van Hugo Ripelin van Straatsburg en de *Summa de Vitiis et Virtutibus* van Wilhelmus Peraldus). Vgl. Warnar, 1993, p. 41.
- ⁹ Let in v. 648 op het gebruik van het adjectief 'goet' dat hier naar contritie verwijst in tegenstelling tot 'attritie', oftewel onvolmaakt berouw, dat uit het besef voortkomt hoe afschuwwekkend de zonde is of uit angst voor de hellestraffen (vgl. Nolet-Boeren, 1951, p. 281).
- ¹⁰ Vgl. Nolet-Boeren, 1951, pp. 279-282.
- ¹¹ De 'voldoening' als 'boeteprestatie' gaat men zien als 'signum exterius contritionis', 'het teken waardoor het belangrijkste en beslissende element van de boete naar voren komt: het berouw' (Van Eupen, 1962-1963, p. 33).
- ¹² In het elfde-eeuwse op Augustinus' naam geplaatste *De vera et falsa paenitentia ad Christi devotum liber unus* wordt gezegd dat de vergeving algemener en vollediger wordt naarmate de schaamte groeit: 'Erubescencia enim ipsa partem habet remis-

sionis. [...] Et quoniam verecundia magna est poena, qui erubescit pro Christo, fit dignus misericordia.' (Ps.-Augustinus, *o.c.*, c. 10, PL 40, 1122). Vgl. Van Eupen, 1962-1963, p. 26.

- ¹³ De voorbeelden zijn allemaal ontleend aan De Vooy's uitgave (1902-1903, 1, pp. 42-51), die gebaseerd is op het Katwijkse handschrift.
- ¹⁴ *Vitas sanctorum Patrum*, Zwolle, 1490.
- ¹⁵ Künzel wijst erop dat de angst voor schande mensen kan beletten hun schulden te biechten en zelfs machtige leken dwingt hun eer te verdedigen. De kosteres wordt in de oudere versies nog gedreven door de angst voor schande; haar godsvrucht tot Onze-Lieve-Vrouw wordt (nog) niet (helemaal) gevestigd op trouw en berouw (vgl. Künzel, 1983, p. 372).
- ¹⁶ Ook onder meer in het veertiende-eeuwse handschrift Parijs, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 14703 (f° 208^{ra}): *De Sacrista cuius officium beata virgo supplevit* (vgl. Guiette, 1927, pp. 39-41), en in de vijftiende-eeuwse *Miracles de Nostre Dame* van Jean Miélot (London, Bodleian Library, Douce 374, f° 104^a-107^b): *Miracle de la secreteine qui deuint fole au monde. Laquelle nostre dame secourut et ayda* (vgl. Guiette, 1927, pp. 96-97).

NARRATIEVE PATRONEN VAN VROUWELIJKE ONTWIKKELING

Beatrijs en haar latere zusters

Judit Gera

Eötvös Loránd Universiteit, Boedapest, Hongarije

Beatrijs, a Dutch Virgin Mary miracle tale from the Middle Ages, can be seen as a story of female development. This article analyses the text using categories of gender (Abel, Hirsch and Langland), plot, social and narrative subject and object positions (Miller, Swinnen) and endings (Miller, DuPlessis). It seems that *Beatrijs* initiates a special tradition of narratives of female development in which characteristic narrative patterns, such as a circular storyline, ‘a voyage in’, recur. Literary works are in dialogue with each other. Therefore later works of female development in Dutch literature, such as *Sara Burgerhart* (1782), *Van de koele meren des doods* (1900), *Eva* (1928) and *Een schitterend gebrek* (2006) shall be analyzed using the same categories as in *Beatrijs*, in search of thematic and structural parallels and differences. In all these works the category of gender seems to be essential in its effect on the other analytical categories. This article examines not only the ‘echo’ of *Beatrijs* in later literary works of female development but – by ways of corresponding reading (Heynders) – it also tries to give a new perception of the heroine *Beatrijs* herself as seen from the perspective of modern readings of modern stories.

Inleiding

Ontwikkeling is een relatief begrip, gekleurd door klasse, geschiedenis en gender, zo redeneren de redacteurs Abel, Langland & Hirsch in hun introductie van het standaardwerk over vrouwelijke ontwikkeling, *The Voyage In* (1983). Ze stellen vast dat vooral de roman juist die complexiteit van vorm heeft die noodzakelijk is voor de representatie van de verhoudingen die de individuele groei van een personage vormen. Het verlangen om deze verhoudingen in een coherent narratief te vertellen heeft een apart genre geproduceerd, de Bildungsroman of de ontwikkelingsroman.

Abel, Langland & Hirsch onderscheiden twee modellen van vrouwelijke ontwikkeling: (1) de chronologische ‘apprenticeship’ die, met de nodige conflicten, overeenkomt met mannelijke ontwikkelingsverhalen van kindertijd tot volwassenheid, en (2) de ‘awakening’ die pas na huwelijk en moederschap van start gaat en een fragmentarische structuur heeft. De drie auteurs veronderstellen in vrouwelijke ontwikkelingsverhalen daarnaast nog de aanwezigheid van een pre-oedipale moeder-dochterbinding.

Volgens traditionele opvattingen werd de ontwikkelingsroman in de achttiende-eeuwse Verlichting geboren (Dilthey, 1988, pp. 120-122). Algemeen wordt Goethe’s *Wilhelm Meisters Lehrjahre* uit 1795-1796 als eerste voorbeeld van het genre beschouwd. Het naoorlogse receptie-onderzoek legitimeerde echter een pragmatische studie van de Bildungsroman waarbij het genre van zijn achttiende-eeuwse afkomst losgekoppeld werd (Swinnen, 2006, p. 14). Vele definities benadrukken het wederzijdse spel van psychologische en sociale factoren en de centrale rol van de verhouding van het individu in al zijn complexiteit tot de maatschappij. Interessant genoeg, stellen Abel, Hirsch & Langland vast, vormt gender in deze en andere definities geen pertinente categorie, ondanks het feit dat het geslacht van het hoofdpersoonage voor alle aspecten van de Bildungsroman bepalend is, zowel wat betreft de narratieve structuur en de inherente psychologie als de representatie van sociale ambities en imperatieven. Narratieve structuren zijn nooit ‘onschuldig’. Omdat ze geseksueerd zijn dragen ze altijd een ideologisch karakter.

Belangrijke termen bij de analyse van vrouwelijke ontwikkelingsverhalen zijn subject- en objectposities. Subject- en objectposities hebben een sociaal (Miller 1980) en een narratief aspect (Bal, 1990; De Lauretis, 1984). Het sociale aspect houdt de maatschappelijke positie van de vrouw in: haar al dan niet gehuwde status, haar werk (eventueel buitenshuis), haar ontplooiing in de maatschappij. Het narratieve aspect duidt haar tekstuele positie in een literair werk aan: hiermee worden handelingen, plot en focalisatie bedoeld. De tekstuele macht van het kijken op zich garandeert nog geen sociale subjectpositie, dat wil zeggen: geen kans voor handelend optreden. En omgekeerd: de centrale plaats van een vrouw in een tekst betekent niet dat ze de subjectpositie van diezelfde tekst bekleedt.

Zoals Nancy K. Miller (1980, p. xi) heeft aangetoond, zijn vrouwelijke hoofdpersoonages in achttiende-eeuwse Engelse en Franse romans veroordeeld tot twee mogelijkheden: het huwelijk, waarbij ze een objectpositie innemen, of de dood, waarbij hun poging om een subjectpositie te verwerven mislukt. In het geval van het huwelijk noemt Miller de tekst euforisch omdat het huwelijk – overeenkomstig de verwachtingen van de beschreven maatschappij – als het uiterst positieve

alternatief voor de vrouw beschouwd wordt. Ze integreert zich in de maatschappij via het huwelijk en ze legt zich neer bij haar objectpositie. Als een vrouwelijk verhaal met de dood wordt beëindigd, gebruikt Miller het woord dysforisch vanwege het drama en de negativiteit.

Vrouwelijke ontwikkelingsverhalen blijven óf traditioneel – de vrouw accepteert, internaliseert haar objectpositie – óf de vrouwelijke personages verzetten zich tegen hun objectpositie. In dit geval is het verhaal rebellerend. Het verzet tegen de objectpositie en het streven naar een subjectpositie houdt een kijk op gender in als performativiteit, als ‘doen’ in plaats van ‘zijn’, passiviteit. Indien het vrouwelijke hoofdpersonage haar ondergeschikte positie internaliseert of naturaliseert, blijft ze passief. Gender als performativiteit houdt de mogelijkheid in om die internalisatie of naturalisatie te niet te doen (Swinnen, 2006, pp. 18-20).

DuPlessis, de Amerikaanse feministische wetenschapper, heeft het begrip ‘writing beyond the ending’ geïntroduceerd (1985). Het houdt een verschuiving van het liefdesverhaal in naar een nieuw verhaal met een open einde. Door de emancipatiebewegingen en de nieuwe verworvenheden van vrouwen wordt de mogelijkheid gecreëerd om vrouwelijke personages van nieuwere en andere perspectieven dan huwelijk of dood te voorzien. In de conclusie van deze bijdrage zal ik verder gebruik maken van begrippen als ‘echo’ en ‘corresponderend lezen’ (Heynders 2006).

Ik ga naar de *Beatrijs* kijken met het apparaat dat bovengenoemde wetenschappers ingezet hebben. Ik zal eerst de specifieke – zowel thematische als structurele – karaktertrekken van vrouwelijke ontwikkeling in de *Beatrijs* vaststellen. Hierin verschilt mijn benadering wezenlijk van de analyses van Van Oostrom (1983) en Reynaert (1984), die het werk niet alleen thematisch maar ook qua structuur in de middeleeuwse context plaatsen en gender niet als structurele categorie gebruiken. Na mijn analyse van de *Beatrijs* kijk ik naar latere vrouwelijke ontwikkelingsverhalen. Ik zal me afvragen in hoeverre vrouwelijke hoofdpersonen een sociale en/of narratieve subjectpositie hebben. Ik zal verder kijken naar het einde van hun verhaal: is het euforisch of dysforisch. Ook zal ik het al dan niet verwezenlijken van ‘writing beyond the ending’ onder de loep nemen.

Een van mijn stellingen is dat de *Beatrijs* als Bildungsverhaal op te vatten is. Ik baseer deze stelling op Bakhtin, de Russische literatuurwetenschapper die heeft vastgesteld dat bepaalde aspecten van de Bildungsroman al in eerdere tijden dan de achttiende eeuw en in andere genres dan de roman aanwezig zijn, namelijk in parabellen, legenden en volkssprookjes (1986). In deze genres staat vaak de levensloop van één persoon – een man of een vrouw – centraal. Het grote verschil met de latere Bildungsroman is dat al deze genres – juist omdat ze minder complex

dan de roman zijn – alleen maar één aspect van het individu benadrukken; ze geven geenszins een volledig beeld van het hoofdpersonage. Door dit afficheachtige – lees: simpele – karakter kan het leven van die ene persoon als voorbeeld, als morele les voor het publiek dienen.^{1*}

Om twee redenen kijk ik dus naar de *Beatrijs* als een vroeg voorbeeld van een ontwikkelingsverhaal: (1) het geeft de levensloop van een mens weer, waarbij de relatie tussen het individu, diens dromen en de verwachtingen van de maatschappij een belangrijke rol spelen; (2) ik plaats de *Beatrijs* in een soort omgekeerde intertekstuele ruimte. Ik noem deze ruimte omgekeerd intertekstueel omdat bij intertekstualiteit het er meestal om gaat hoe een bepaald werk in verband gebracht kan worden met vroegere of contemporaine werken. Centraal staat bij dergelijk onderzoek het latere werk dat in het licht van eerder of in dezelfde tijd geschreven teksten andere betekenissen kan krijgen. Hier gaat het andersom: ik probeer na te gaan of bij de interpretatie van de *Beatrijs* in het licht van latere werken andere, nieuwe accenten gelegd kunnen worden.

Mijn vraagstelling is dus een dubbele: staat de structuur van de *Beatrijs* aan het begin van een typische traditie, namelijk die van vrouwelijke ontwikkelingsverhalen? En indien het antwoord op de eerste vraag bevestigend is: verandert dit ons beeld van de *Beatrijs*?

Het genre van de *Beatrijs*

Het genre van het Maria-mirakel, waartoe de *Beatrijs* hoort, heeft zijn wortels in de middeleeuwse Maria-cultus. Maria wordt vereerd als moeder die toch maagd kon blijven: een wonderlijke constructie. Een van Maria's attributen in de middeleeuwen was de smetteloze spiegel, de *speculum sine macula*. Vrouwen werden geacht haar als hun model te beschouwen. Dat doet Beatrijs ook: haar vele gebeden voor het beeld van Maria kunnen opgevat worden als haar kijken in een spiegel waar ze haar geïdealiseerde ik kan terugzien. Maria heeft uiteraard nog andere connotaties: ze is de tegenpool van Eva die door haar nieuwsgierigheid in de christelijke mythologie tot de zondige vrouw werd bestempeld. Deze 'spiegel' staat dan ook symbool voor de verwachtingen van de middeleeuwse maatschappij ten opzichte van jonge meisjes.

Wereldlijke liefde verleidt Beatrijs zodanig dat ze het veilige klooster voor het onveilige leven daarbuiten verruilt. Dit is een toop die ook in vele sprookjes voorkomt: Roodkapje gaat naar het bos waar ze de wolf tegenkomt. Volgens Bettelheim is het bos waar de personages van sprookjes verdwalen een symbool van

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 384

de grote wereld, waar kinderen pubers worden met allerlei ‘gevaarlijke’ en nieuwe verlangens (Bettelheim, 1976). Het bos kan dan ook opgevat worden als een school waar kinderen volwassen mensen worden. Het bos of de school kunnen in het verhaal van Beatrijs het veld en de stad zijn waar Beatrijs en haar minnaar belanden. Het getal zeven dat in haar verhaal herhaaldelijk voorkomt, verwijst niet alleen naar de Bijbelse zeven vette en zeven magere jaren maar ook in volkssprookjes is dit een veel voorkomend getal, bijvoorbeeld de zeven dwergen, de zevenmijlslaarzen of de draak met zeven koppen. Ook de beproevingen van Beatrijs – ze moet in armoede leven, ze wordt met twee kleine kinderen door haar vriend verlaten en ze moet zich prostitueren – komen overeen met de narratieve structuur van de sprookjes. Daarin moeten de personages eveneens een dieptepunt bereiken door een of meerdere proeven te doorstaan, alvorens ze zich kunnen ontplooien.

Beatrijs keert na haar beproevingen naar haar beginpunt, het klooster, terug. Bij deze terugkeer vindt ze eerst solidariteit bij de weduwe, bij wie ze haar kinderen achterlaat, en daarna bij de abdis, die een tijd lang geld stuurt voor de kinderen. De belangrijkste begunstiger van Beatrijs is echter de Maagd Maria, die de hele tijd solidair met haar is geweest: ze vervangt Beatrijs in het klooster, zodat haar afwezigheid niet wordt opgemerkt. Deze personages vormen een netwerk van specifieke vrouwelijke solidariteit die Beatrijs niet veroordeelt maar helpt. De autoriteit in het verhaal, de abt, die het heil van Beatrijs bewerkstelligt, wordt mannelijk genderd. De abt is de belichaming van een apparaat, in dit geval de katholieke kerk, die de mainstream-ideologie van de tijd op consensuele gronden probeert uit te dragen.

Beatrijs heeft noch een sociale noch een narratieve subjectpositie. Ze wordt op jonge leeftijd in het klooster geplaatst. Als ze door haar minnaar verlaten wordt, vindt ze geen werk, waardoor ze niet in haar onderhoud kan voorzien. De patriarchale middeleeuwse maatschappij biedt haar geen kans voor individuele ontplooiing. Narratologisch gezien wordt haar verhaal door een externe, alwetende verteller verteld. Ze staat centraal in het verhaal maar de focalisatie blijft bij de verteller. Wel staat deze verteller in dialogen soms het woord af ten gunste van Beatrijs. Door de meewarige stem en het psychologische inzicht van de verteller identificeert de lezer zich met Beatrijs.

De levensloop van Beatrijs beschrijft een cirkel, van het klooster naar het klooster, voorlopig alleen maar een reis naar buiten toe, om van daar weer terug te kunnen keren naar de binnenwereld van klooster en ‘ik’ – een ‘voyage in’. Het is zowel een euforisch als een en dysforisch einde. Euforisch omdat Beatrijs zichzelf meent te hervinden in het klooster en omdat ze zich door haar terugkeer definitief aanpast aan de patriarchale maatschappelijke verwachtingspatronen.

Dysforisch is het slot echter vanuit een modern perspectief, omdat haar terugkeer naar het klooster verdere kansen op maatschappelijk terrein niet mogelijk maakt. Haar verhaal wordt definitief afgerond en wat er verder met haar gebeurt, vernemen we niet. Er is geen ‘writing beyond the ending’, maar dat kan ook niet in een tijdperk waarin de emancipatiebewegingen nog niet op gang zijn gekomen. Met de nodige variaties zie ik dit patroon in latere ontwikkelingsverhalen over vrouwen terug.

De cyclische levensloop in latere verhalen in de achttiende eeuw

Sara Burgerhart, de briefroman van Elisabeth Wolff en Agatha Deken (1782), toont ons de groei van Sara, een weesmeisje van twintig jaar, tot een volgroeide jonge vrouw en echtgenote. De narratieve structuur van deze roman past niet in de tweedeling van Abel, Hirsch & Langland. Noch ‘apprenticeship’ noch ‘awakening’ komen in Sara’s verhaal voor. We kunnen haar kindertijd en vroege opvoeding niet volgen. Haar verhaal begint relatief laat en haar opvoeding is niet in handen van haar ouders, die bij het begin van het verhaal al dood zijn, maar in die van haar voogd Suzanne Hofland en later van mevrouw Spilgoed. Van ‘awakening’ is er evenmin sprake. Sara’s verhaal komt tot een eind met haar huwelijk. De pre-oedipale moeder-dochterbinding is als een opmaat van het verhaal wel aanwezig: van en over Sara verneemt de lezer dat ze haar stervende moeder lang heeft verpleegd en ze laat zich over haar overleden moeder zeer emotioneel uit.

Net als Beatrijs vlucht Sara uit haar eerste omgeving. Interessant genoeg geeft de afwezigheid van ouders een bijzondere vrijheid van handeling. Bij Sara is het weliswaar niet de liefde die haar motiveert, maar haar benarde situatie in het huis van Suzanne Hofland. Evenals Beatrijs vrijheid zoekt ze de vrijheid om haar prioriteiten een kans te geven. En ook bij Sara komt na een rustige tijd in een door haar zelf bereikte nieuwe levensfase de beproeving in de vorm van het avontuur met de heer R. De *hortus medicus* waar ze elkaar ontmoeten, kan men als een nieuwe versie van de egelantier beschouwen, de plant waar Beatrijs haar geliefde ziet.

Nadat het Sara duidelijk wordt dat haar ‘uitstapje’ met de heer R. haar onmogelijk zou maken in de maatschappij, vindt zij noodgedwongen, weer net als Beatrijs, een ‘oplossing’ voor haar problemen, het huwelijk met Hendrik Edeling. Bij Beatrijs houdt de ‘oplossing’ haar terugkeer naar het klooster in, *waarna* haar biecht plaatsvindt. Bij Sara gaat een ‘biecht’ *vooraf*. In ieder geval speelt de bekentenis van haar misstap ook bij haar een cruciale rol. Zoals ze zelf zegt: ‘Ik

zal boete doen: ik zal mijn dwaasheid afwisselen tegen de volkomenste geleidelijkheid aan uw vermaningen; ik zal mijzelf zover zien op te heffen, dat uw vermaningen in goedkeuringen zullen veranderen' (Wolff & Deken, z.j., p. 262). Impliciet blijft de vraag of zij in het verlengde hiervan ook haar huwelijk met Hendrik Edeling als boete ziet. In ieder geval kan haar ingelaste brief (brief 139) – een frappant voorbeeld van tekstuele onderschikking – ook als biecht, als bekentenis gezien worden, ondanks haar protestantse achtergrond.

In de Nederlandse literatuur speelt een opgeschreven bekentenis vaak de rol van de biecht, zoals in *Een nagelaten bekentenis* van Marcellus Emants. Naar aanleiding van deze roman schrijft J.J. Oversteegen:

Het grootste deel van de Nederlandse natie gaat sinds de zestiende eeuw niet meer te biecht. Misschien komt het daardoor wel (en door het forse accent dat het calvinisme op het schuldgevoel heeft gelegd), dat onze literatuur zo opvallend rijk is aan auteurs met een neiging tot bekentenissen. Men zou dus zeggen, wie een authentiek Nederlands verhaal wil schrijven, kan niet beter doen dan er letterlijk de biecht van een personage van te maken, over de zonden der vaderen en de eigen slechtheid. Dat heeft Emants gedaan, vreemd genoeg zonder veel concurrentie. (Oversteegen, 1983, p. 126)

Het gaat volgens Oversteegen bij bekentenissen over 'de zonden der vaderen en de eigen slechtheid'. In de context van *Een nagelaten bekentenis* impliceert dit mannelijke schrijvers die hun mannelijke personages over de zonden van hun vaders en over eigen slechtheid laten schrijven. Ook in verhalen over vrouwelijke ontwikkeling treft men echter bekentenissen aan. Zo ook bij Sara in haar ingelaste brief.

Sara wordt dus 'the angel of the house', en dat is een euforisch einde. Een huwelijk waarin de vrouw zich tot echtgenote en moeder kan ontplooien is dan ook de norm voor vrouwen in de achttiende eeuw. Het innovatieve van de roman schuilt in de waardering van de vrouwelijke posities van dochter, echtgenote en moeder als niet minder waard dan de mannelijke posities van buitenshuis werken, heldhaftigheid en deelname aan het publieke leven. Toch blijft ook Sara's levensruimte beperkt: ze mag alles bereiken binnenshuis, maar het actieve leven erbuiten blijft gesloten. Haar enige hartstochtelijke avontuur met de lichtmis R., door wie zij zich duidelijk aangetrokken voelt, wordt gauw geëlimineerd en ze wordt in het gareel van het huwelijk gemanipuleerd. Een 'writing beyond the ending' kan hier evenmin aan de orde zijn.

Terwijl voor Beatrijs de uitgestippelde weg van en naar het klooster leidde, ging die van Sara van een gemist gezin aan het begin naar een gerealiseerd gezin

aan het eind. De cirkel is opnieuw rond. Gehoor geven aan seksuele driften zou – om de frappante woorden van Swinnen te gebruiken – de (trouw)ring doorbreken. Andere alternatieven – zoals dat van de ‘savante’ – worden door de schrijfsters zelf belachelijk gemaakt (Meijer, 1984, pp. 174-175).

Klooster en gezin – beide ideologische instituten met eigen grenzen – vormen de norm voor de adellijke en burgerlijke vrouw. Sara’s geluk hangt ook van haar berouw af: ze beseft pas dat ze van Hendrik Edeling houdt nadat ze door de heer R. verleid wordt.

Groot verschil met *Beatrijs* is de narratieve subjectpositie van Sara. Ze is zelf verteller en focalisator in haar eigen brieven. Vrouwelijke solidariteit speelt hier ook een grote rol: weduwe Spilgoed, Letje Brunier, de kring van jonge hartsvriendinnen, Anna Willis en de katholieke dochter van de tuinman die haar letterlijk uit de klauwen van de heer R. redt, vormen een netwerk dat Sara’s zelfreflectie en zoektocht bevordert.

In de negentiende eeuw

De cultus van de middeleeuwen aan het eind van de negentiende eeuw in Nederland is welbekend (Bel, 1990; Sicking, 1993; Bank & Van Buuren, 2000). Na het individualisme van de jaren tachtig komt er een wending naar de gemeenschap, naar het Idee en het Geloof. Ambachtelijke kunst, gemeenschapskunst en een gevoelsmatig, romantisch katholicisme doen hun intrede. Mannelijke angst wordt geprojecteerd op de vrouw waardoor haar representatie gesplitst wordt: ze is óf een heilige moeder óf een prostituee (Dijkstra, 1986). In deze context ontstaat de roman *Van de koele meren des doods* van Frederik van Eeden in 1900.

Van de koele meren des doods is een sleutelroman die vele aspecten van de voorlaatste eeuwwisseling in Nederland thematiseert: psychologische, medische, emancipatorische en sociale. Dit werk toont, zowel thematisch als structureel, opvallende parallellen met de *Beatrijs*. Er is in beide werken een alwetende ik-verteller die over de levensloop van een vrouw vertelt. Bij Van Eeden is deze verteller tegelijk een personale verteller. Net als *Beatrijs* heeft het personage Hedwig Marga de Fontayne een circulaire levensweg: vanuit het veilige, burgerlijke thuis van haar ouders keert ze terug naar de hoeve van Harmsen, weliswaar een nieuw thuis, maar geografisch dichtbij haar ouderlijke huis en ver weg van de buitenwereld (Sivirsky, 1962; Gera, 1999).

Ondertussen heeft Hedwig verschillende liefdes, die allemaal stranden. Om onafhankelijk rond te kunnen komen, prostitueert ze zich. Zij heeft een kind dat doodgaat en ook zij ‘biecht’ haar zonden op. Dit doet ze in de vorm van een dagboek. Haar dagboekfragmenten met een subjectieve ik-vorm vormen een *cor-*

pus alienum in de personale vertelsituatie. Ze krijgt in haar dagboeken – net als Sara in haar brieven – tijdelijk de macht van het vertellen. Na al haar tragische relaties toont ze tekens van ontwaking (‘awakening’). Haar beslissing om naar Nederland terug te keren en landbouwwerk te verrichten bij boeren is een bewijs daarvan. Deze ontwaking kan zich verder niet ontwikkelen. Zoals bij Beatrijs kan ook bij haar slechts één kant van haar persoonlijkheid zich ontplooiën: het spirituele. Seksualiteit, liefde én werk behoren niet tot de mogelijkheden.

Juist deze tweespalt tussen lichamelijke en spiritualiteit, die tevens in de *Beatrijs* de hoofdrol speelt, is allesbepalend in *Van de koele meren des doods*, zoals onder anderen Jan Fontijn liet zien in zijn biografie van Van Eeden, *Tweespalt* (1990). Het zuivere land en de schuldige stad vormen dezelfde binaire oppositie in beide werken. Gemeenschap – voor Beatrijs het klooster, voor Sara de vriendinnen bij weduwe Spilgoed, voor Hedwig de familie Harmsen – lost slechts een deel van de problemen van de heldinnen op. Hun eigen volledige ontplooiing komt niet aan de orde.

Ook in de *Van de koele meren des doods* is er sprake van een netwerk van helpende en niet veroordelende vrouwelijke solidariteit. Dit netwerk bestaat uit Hedwigs moeder, (die net als Sara’s moeder vroeg doodgaat en met wie Hedwig een sterke moeder-dochter binding heeft), zuster Paula (een soort surrogaatmoeder) en de filosofie van de door haar geciteerde madame Guyon, een zeventiende eeuwse Franse mystica.

Van de koele meren des doods heeft een ambivalent, euforisch én dysforisch einde, vergelijkbaar met dat van de *Beatrijs*. Als gevolg van haar ontwaking vindt Hedwig gedeeltelijk geluk bij de familie Harmsen, maar ze sterft ‘in haar drieëndertigste levensjaar.’ Ze krijgt geen kans om van haar moeizaam verworven onafhankelijkheid gebruik te maken. Weer geen ‘writing beyond the ending’, hoewel de roman ontstaan is in de tijd van de eerste feministische golf.

In de twintigste eeuw

Een ander verhaal over vrouwelijke ontwikkeling is de roman *Eva* van Carry van Bruggen (1927). Ook dit werk is ontstaan in de tijd van de eerste feministische golf in Nederland (Meijers, 1968, pp. 109-218), waartegenover Van Bruggen een ambivalente houding aannam. Toch kan haar roman niet zonder deze context gelezen worden. Het werk thematiseert ‘de denkende vrouw’ die zich van de gevestigde maatschappelijke denkpatronen omtrent man en vrouw probeert los te wringen. Dat het boek ‘Eva’ als titel heeft, is veelzeggend: de naam van het hoofdpersonage kan een verwijzing zijn naar de Bijbelse Eva, de tegenpool van Maria, die door haar zucht naar kennis bestraft wordt.

De roman van Van Bruggen wordt net als die van Van Eeden bepaald door de tweespalt tussen intellect en seksualiteit. Verder is er ook hier sprake van ontwaaking. Het begint met het loslaten van Ben en nadenken over een mogelijke nieuwe liefde. Het verhaal van *Eva* wordt eveneens door een personale verteller verteld. Het is geen toeval dat Van Bruggen in de tekst zo vaak een beroep doet op Van Eeden, weliswaar niet op de *Van de koele meren des doods*, maar op *Johannes Viator* uit 1892. Door omkering van Viators levenswijsheid – ‘Niet de liefde maakt het lijfsverlangen goed. Het lijfsverlangen maakt de liefde goed’ (Bruggen, 1993, p. 188) – denkt Eva even dat ze het evenwicht in zichzelf vindt. De meeste critici van de roman vinden dat ook (Sicking, 1993). De laatste alinea en nog vele andere elementen van het laatste hoofdstuk getuigen mijns inziens echter van het tegenovergestelde: na de tijdelijke vervoering die de omkering van de boven geciteerde stelling veroorzaakt, moet Eva naar het alledaagse leven terugkeren en in haar eentje voor haar twee kinderen zorgen. De lange beschrijving van de overgang van zomer naar herfst en vervolgens die van herfst naar winter in de laatste alinea van de roman heeft een symbolische kracht: de zomerse vervoering, het vinden van de levensfilosofie was alleen maar voor even. De winter waarmee het verhaal begon, keert weer terug. Wat blijft, is de gedachte van Montaigne: ‘...en het einddoel van alle wijsheid is het rustig tegevoelzen van de dood.’

Eva’s levensloop beschrijft ook hier een cirkel: hij begint en eindigt met verwijzingen naar de Grote Verzoendag, waarbij het besef en de bekentenis van het eigen falen centraal staan. Het laatste hoofdstuk wordt eigenlijk opgebouwd uit elementen van het eerste hoofdstuk: het loopt van zonsondergang tot zonsondergang, net als het Joodse feest Jom Kipoer, de duizend vogels en beloften, de Kol Nidré, de stalknecht, de gesloten poorten en deuren, het water en nog vele andere. Zinnen in het laatste hoofdstuk als ‘Er zijn dingen in de versten, in de verste versten, die je alleen onderscheidt met een naar binnen gekeerde blik’, bewijzen dat de blik van de vrouw zich ook in de tijd van Van Bruggen nog naar binnen keert. Voor Eva is er alleen perspectief in haar binnenwereld en niet in de buitenwereld. Het is Eva in vele opzichten gelukt om de eeuwenoude verwachtingen over vrouwen van zich af te schudden, maar haar levensreis is toch geen ‘voyage out’. Net als Beatrijs staat ze er alleen voor, met ‘in elke arm een kind’. Ook hier zijn liefde en seksualiteit niet verbeeld in combinatie met maatschappelijke ontplooiing.

Evenals Beatrijs zoekt Eva haar geluk in de transcendentie en niet in het werkelijke leven; niet voor niets staan er in het boek vele verwijzingen naar de aanwezigheid van God²: ‘In glanzende golven zichtbaar wandelt de wind de akkers over, over de toppen der doorgloeide aren wandelt de wind naar mij

toe...' (Van Bruggen, 1993, p. 162) of: 'Waar de zomerwind wandelde over de toppen van het koren...' (Van Bruggen, 1993, p. 188). Maar deze verschijning van God is geen aanzet tot actie, tot performativiteit, zoals in de Bijbel; veeleer tot resignatie, tot 'zijn'. De beschouwende staat over het verloop van tijd uit het eerste hoofdstuk herhaalt zich in het laatste: 'Zij zaten in die verre eeuwen aan hun verre zeeën en wij zitten in deze eeuw aan onze zee en alles is en blijft tot in eeuwigheid enerlei, mensen en hun roerselen, zeeën en hun bewegingen.' (Bruggen, 1993, p. 174).

Eva heeft een open einde dat euforisch noch dysforisch is. Eva is niet meer getrouwd en gaat ook nog niet dood. Hoe haar leven zich verder ontplooit, weten we niet. In tegenstelling tot de eerder besproken levens wordt haar leven in ieder geval niet afgesloten.

In de eenentwintigste eeuw

Een eenentwintigste-eeuwse roman over vrouwelijke ontwikkeling is *Een schitterend gebrek* (2003) van Arthur Japin. Het verhaal van Lucia, de eerste geliefde van Giacomo Casanova, wordt door haar zelf verteld. Bovendien geeft ze zichzelf een eigen, nieuwe naam en daarmee een nieuwe persoonlijkheid. Narratologisch gezien bezit ze in het hele verhaal de subjectpositie die de roman dan ook thematiseert. Pas aan het einde blijkt dat dit verhaal als één grote bekentenis gelezen kan worden, die het hoofdpersoonage voor haar eerste kind heeft geschreven. Deze bekentenis wordt niet meer ingebed in een groter verhaal en evenmin uit schuldgevoel opgetekend als biecht, zoals bij Sara of bij Hedwig het geval was.

Lucia's opgroeien, dat een combinatie van 'apprenticeship' en 'awakening' vormt, volgen we niet-chronologisch: het is een afwisselend verhaal, lopend van het heden naar het verleden en vice versa, vanaf haar idyllische kindertijd bij haar ouders in Pasiano via haar avonturen elders in Italië, in Parijs en in Amsterdam tot haar vertrek van Holland naar Amerika. Zo vormt ze een vrouwelijke tegenhanger van Casanova. Ze maakt zowel een uiterlijke als een innerlijke reis door. Deze reis brengt haar naar de vrijheid, eerst in Holland en daarna in Amerika. Ook intellectueel en emotioneel arriveert ze, maar daarvoor moet ze wel een prijs betalen.

Door een ziekte, namelijk de pokken, die Lucia op veertienjarige leeftijd bij haar leraar De Pompignac heeft opgelopen, wordt haar gezicht voorgoed mismaakt. Dit is een impliciete herhaling van het verhaal van de Bijbelse Eva, die in ruil voor kennis gestraft wordt. Vanaf dit moment worden de begrippen kennis en gevoel als binaire opposities in de roman gethematiseerd. Lucia, die ter wille van Giacomo intensief onderwijs van De Pompignac mag genieten, zodat ze

later als zijn vrouw zijn gelijkwaardige echtgenote mag zijn, moet de verworven kennis duur betalen: ze wordt voor haar hele leven getekend. Daarom besluit ze haar geliefde Giacomo te verlaten, zodat hij niet zijn hele leven met een mismaakte vrouw zit opgezadeld. Dit zou volgens Lucia ook zijn toekomstige carrière onmogelijk maken.

Tot het offer dat ze brengt wordt ze genoodzaakt door de conventies die in haar tijd heersen: het uiterlijk van de vrouw is allesbepalend en haar kennis en innerlijke waarden wegen daar niet tegenop. Ze is genoodzaakt voor het verstand te kiezen. Met haar vlucht uit Pasiano begint haar ontwaking, haar onafhankelijke leven als jonge vrouw, dat vele fasen doormaakt. De spiegel wordt in het verhaal een leidmotief: een middel van kritische (zelf)reflectie. Door voiles te dragen creëert ze zelf een subjectpositie waarin haar persoonlijkheid niet door de blik van anderen – vooral die van mannen – maar door haar eigen blik wordt geconstrueerd. Ze beschikt op die manier over de macht van het kijken, waarvan alle anderen verstoken blijven ten opzichte van haar. Na vele mislukte pogingen om werk te vinden, prostitueert Lucia zich. Het paradoxale is dat ze juist door zich te prostitueren haar sociale subjectpositie kan handhaven. Zij kiest haar partners, ze wordt niet gekozen.

Ook in Lucia's verhaal zijn er vele voorbeelden van vrouwelijke solidariteit te vinden: gravin Montereale, mevrouw Morandi Manzolini en haar feministische kring, Zélide, Danae en Giovanna helpen haar op hun eigen manier. Het einde van de roman getuigt echter van een zelfgekozen sociale objectpositie. Uiteindelijk kiest Lucia weliswaar voor de vrije wereld, Amerika, maar dan toch voor een gevestigd leven als vrouw van een Amerikaanse handelaar, Jamieson die ze niet hartstochtelijk liefheeft. Ze bevalt van vier kinderen waarvan de eerste mogelijk van haar Giacomo is.

Als vrouw en moeder, dus weer als een afgeleide van een man, verdwijnt ze uit haar eigen verhaal en daarmee verdwijnen haar kansen als onafhankelijke vrouw. Vanzelfsprekend houdt haar schrijven ook automatisch op met haar nieuwe rol van echtgenote en moeder: de roman – haar opgetekende bekentenis – moet hier tot het einde komen. Haar stem verandert in stilte. Dit einde verwezenlijkt weer geen 'writing beyond the ending', hoewel het verhaal de mogelijkheid hiertoe wel degelijk bevat. Dit is het enige verhaal van de hier besproken werken dat geen cirkel is.

Conclusie

Op de vraag of de *Beatrijs* aan het begin van een traditie van vrouwelijke ontwikkelingsverhalen staat, kan men bevestigend antwoorden. In de behandelde wer-

ken horen we de echo van de *Beatrijs*. De echo als begrip wordt door Odile Heynders (2006, p. 21) gebruikt, in navolging van de Russische schrijver Joseph Brodsky. Het duidt een leeservaring aan waarbij de lezer in bepaalde literaire teksten de echo van vroegere werken hoort. Hierdoor ontstaat een continuüm. Het zij benadrukt dat deze echo niet (altijd) een inherent verschijnsel is tussen twee of meerdere werken, maar door de lezer als het ware ‘ontdekt’ wordt. De lijnen die in dit artikel van de *Beatrijs* naar latere literaire werken werden getrokken, zijn dan ook mijn subjectieve lijnen, verbanden die ik zelf gelegd heb. Op welke gronden heb ik deze verbanden gelegd?

In veel van deze verhalen vindt men gemeenschappelijke motieven en structuren: een vrouwelijk hoofdpersonage dat op zoek is naar geluk, vindt dat via een dieptepunt, vaak prostitutie. De levensloop van de meeste besproken vrouwelijke hoofdpersonages – van Beatrijs, Sara, Hedwig en Eva – beschrijft een cirkel: hun denkbeeldige reis is geen ‘voyage out’, maar meer een ‘voyage in’, een verkenning van hun innerlijk. Vandaar de terugkerende verhaalvorm van de bekentenis. De bekentenissen van die personages – in dagboeken, brieven of een letterlijke biecht – zijn soms gekleurd door schuldgevoel, soms gewoon een opgetekend verhaal. Maar elke keer duiden ze vrouwelijke zelfreflectie aan.

De tweede vraagstelling van deze bijdrage luidde: zien we de *Beatrijs* in de spiegel van latere werken in een nieuw licht? Het antwoord hierop is weer bevestigend. Niet alleen horen we de echo ervan in latere werken. Ook in de *Beatrijs* zelf is de echo van latere werken te horen. Dit is de prachtige dynamiek van literatuur. Bij wijze van verdere toelichting hierop doe ik weer een beroep op Heynders. In *Correspondenties: Gedichten lezen met gedichten* (2006) schrijft ze:

Maar de corresponderende lectuur zoals ik mij haar voorstel, zinspeelt op meer dan analogie of symbolische overeenkomst. Het gaat er ook om hoe het ene werk in beweging komt door het andere, hoe er ander licht op valt, zaken in breder verband zichtbaar worden. De context van het te lezen gedicht of oeuvre wordt als het ware verruimd of verschoven door er werk van een andere dichter naast te plaatsen of zelfs in te schuiven, zodanig dat de compositie van het gedicht of het imago van het dichterschap ineens een andere indruk gaat wekken. Andere betekenisnuances kunnen zich dan openbaren. (Heynders, 2006, p. 20).

Wat Heynders hier beschrijft, is ook op andere genres van toepassing, zoals dat van de *Beatrijs* of op de roman. De lectuur van latere werken werpt ander licht op ons beeld van de *Beatrijs*. Haar verhaal ziet men dan niet meer als een sproke, een Maria-mirakel, een exemplar, maar als een ontwikkeling die typisch vrouwe-

lijk blijkt. De moderne lezer(es) moderniseert haar. Dit gebeurt eens te meer omdat moderne lezers eerder ‘teruglezen’ vanuit het heden en niet historisch lezen. Zo kan men in Beatrijs’ levensloop narratieve patronen zien die literatuurwetenschappers pas in latere werken onderkend hebben.

In tegenstelling tot de historische leeswijze, waarbij Beatrijs’ terugkeer, biecht en boete als een verlossing van alle zonden, als een catharsis op te vatten zijn, wekt haar lot bij de moderne lezer eerder medelijden. We herkennen het ‘voyage in’-element in haar levensloop. Onder invloed van de zeshonderd jaar afstand tussen het ontstaan van de *Beatrijs* en die van latere literaire werken ziet de moderne lezer(es) in de mens Beatrijs geen zondares, maar eerder een slachtoffer van de maatschappelijke normen en waarden van haar tijd. Het verhaal wordt dan ook niet meer gelezen met een moraal ‘vergelijkbaar met onze Mariken van Nieumeghen, eveneens een tijdig bekeerde zondares’ (Meder, 1995, p. 15). Moderne lezers durven ook andere, nieuwe vraagtekens te zetten bij de handelingen van Beatrijs. Deze vraagtekens betreffen niet haar aardse liefde, haar prostitutie of haar bedelen. Ze betreffen eerder het achterlaten van de twee kinderen bij de weduwe om koste wat het kost naar het klooster terug te kunnen keren. Niet dat dit een moreel verwijt is. Het is alleen maar reflectie, overweging in het licht van latere waarden en normen.

Al deze nieuwe bedenkingen maken dat de *Beatrijs* huidige lezers kan raken. Ze hebben namelijk ook een repertoire van latere literaire werken in hun hoofd, van *Sara Burgerhart* via *Van de koele meren des doods* en *Eva* tot *Een schitterend gebrek*. Het lezen van middeleeuwse werken – door historisch letterkundigen wetenschappelijk goedgekeurd of niet – gebeurt nu eenmaal in het heden, waarvan de normen en waarden ‘meezingen’ bij het lezen van vroeger literair werk. De *Beatrijs* mag door mediëvisten terecht in haar historische context geplaatst en historisch gelezen worden, voor de moderne, gender-gevoelige niet-mediëvist ontpopt Beatrijs zich als een moderne, door maatschappelijke voorschriften onderdrukte, jonge vrouw. Dat ze ons nog altijd kan raken is gedeeltelijk een verdienste van haar ‘latere zusters’, die hun bestaan – in ons hoofd tenminste – dan ook weer aan haar te danken hebben.

BIBLIOGRAFIE

- Abel, E., M. Hirsch & E. Langland (eds.) (1983). *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover/ London: University Press of New England.
- Bank, J. & M. van Buuren (2000). *1900: Hoogtij van burgerlijke cultuur*. Den Haag: Sdu.
- Bahtyin, M. (1979/1986). A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. In: M. Bahtyin: *A beszéd és a valóság* (pp. 419-478). Budapest: Gondolat.

- Beatrijs: Een Middeleeuws Maria-Mirakel*, vertaald door Willem Wilmink, met een inleiding en een teksteditie door Theo Meder. Amsterdam: Prometheus/Bakker, 1995 (Nederlandse Klassieken).
- Bal, M. (1990). *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg: Coutinho.
- Bel, J. (1990). Middeleeuwen en mystiek in het fin de siècle. In: *Literatuur* 7, 276-284.
- Bettelheim, B. (1976). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Knopf.
- Bruggen, C. van (1927/1993). *Eva*. Amsterdam: Querido.
- Dijkstra, Bram (1986). *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-De-Siecle Culture*. New York/ Oxford: Oxford University Press.
- Dilthey, W. (1906/1988). Der Bildungsroman. In: R. Selbmann (Hrsg.), *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans* (pp. 102-122). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Du Plessis, R.B. (1985). *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eeden, F. van (1900/1983). *Van de koele meren des doods*. Amsterdam: Querido.
- Eeden, F. van (1892/1979). *Johannes Viator*. Katwijk: Servire.
- Fontijn, J. (1990). *Tweespalt: Het leven van Frederik van Eeden tot 1901*. Amsterdam, Querido.
- Gera, J. (1999). Frederik van Eeden: Feminist of antifeminist? In: *Mededelingen van het Frederik van Eedengenootschap*, nummer XLIV, 20-27.
- Heynders, O. (2006). *Correspondenties. Gedichten lezen met gedichten*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Japin, A. (2003). *Een schitterend gebrek*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Lauretis, T. de (1990). Desire and Narrative. In: T. de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema* (pp. 103-157). London: McMillan.
- Meijer, M. (1984). Vrome en geleerde hartsvriendinnen in de achttiende eeuw in Nederland. In: M. Duyves, G. Hekma & P. Koelemij (red.), *Onder mannen, onder vrouwen: Studies van homo-sociale emancipatie* (pp. 167-181). Amsterdam: SUA.
- Meijers, C.M. (1968). Intree in de maatschappij. In: W.H. Posthumus-van der Goot et al. (red.), *Van moeder op dochter: De maatschappelijke positie van de vrouw in Nederland vanaf de Franse tijd* (pp. 109-218). Nijmegen: SUN.
- Miller, N.K. (1980). *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel 1722-1782*. New York: Columbia University Press.
- Oostrom, F.P. van (1983). *Beatrijs en Tweefasenstructuur. Over de betrekkingen tussen wereldlijke en geestelijke cultuur in de Middeleeuwen*. Utrecht: HES.
- Oversteegen, J.J. (1983). Uit de donkere dagen van voor Freud (over Emants, *Een nagelaten beken-tenis*). In J.J. Oversteegen, *De Novembristen van Merlyn. Een literatuuropvatting in theorie en praktijk* (pp. 105-126). Utrecht: HES.
- Reynaert, J. (1984). De structuur van Beatrijs. *Spiegel der Letteren* 26 (1984), 160-177.
- Sicking, J.M.J. (1993). *Overgave en Verzet: De levens- en wereldbeschouwing van Carry van Bruggen*. Groningen: Passage.

- Sivirsky, A. (1962). *Het beeld der Nederlandse literatuur*, dln. 1-2. Groningen: Wolters-Nordhoff.
- Swinnen, A. (2006). *Het slot ontvlucht: De vrouwelijke Bildungsroman in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wolff, B. & A. Deken (1782/z.j.). *De historie van mejuffrouw Sara Burgerhart*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.

NOTEN

- ¹ Ook onderling zijn er verschillen tussen deze oudere genres: terwijl de parabel een morele of filosofische les door een concreet verhaal formuleert, maakt de legende daarnaast nog gebruik van bovennatuurlijke elementen. Het volkssprookje toont de combinatie van de twee, maar ruimte en tijd blijven er meestal abstract.
- ² Zie Genesis 3: 'En zij hoorden de stem van den HEERE God, wandelende in den hof, aan den wind des daags' of bij 2 Sam.5,24 en 1 Kron.14,15: 'Zodra je in de toppen van de balsemstruiken het geruis van schreden hoort, moet je aanvallen, want dan trekt Jahweh voor jou uit om de Filistijnen te verslaan'. Verder: N. Beets, 'De moerbeitoppen ruisten...'. Er is ook op een andere plek in de roman naar Beets verwezen, in de persoon van Juffrouw Van Naslaan uit de *Familie Stastok* (Van Bruggen, 1993, p. 157).

BEATRIJS EN WIJ

Frits van Oostrom

Universiteit Utrecht, Nederland

In this article, the modern study of *Beatrijs* is treated as an example of tradition and innovation within the humanities. Traditional are: the basis in philology and codicology, the focus on the unique (rather than the general), the perspective of continuity and transformation and, finally, comparison as approach. Innovative are: the globalised outlook, a multi-media view, concern for the general audience and the commitment to group research.

Terugblikkend op het congres en het bijbehorende boek, komt het mij voor dat de *Beatrijs* tevens een fraai exemplaar is op meta-niveau. De tegenwoordige omgang met de tekst is exemplarisch voor de (literaire) geesteswetenschappen en de dynamiek daarvan tussen *traditie* en *vernieuwing*. Van elk van deze beide volgen hier vier facetten.

Traditie

Beatrijs-filologie

De hedendaagse studie van de *Beatrijs* wortelt onverminderd in een *filologisch* (inclusief codicologisch) *fundament*. Ook bij een enkelvoudige overlevering zoals in dit geval – Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 76 E 5, f. 47 verso-54 verso – zal de aloude filologie nooit hebben afgedaan. Sommige filologische kwesties betreffende de *Beatrijs* gaan al minstens een eeuw mee, zoals de interpretatie van de biecht (volgens sommigen een latere toevoeging) of de crux in vers 305: wat betekent het laatste woord in ‘vingherline van formine’? De geesteswetenschappen lijken zich soms te (moeten) verontschuldigen dat zij dergelijke kwesties nooit definitief oplossen en altijd maar met zich meezeulen; maar dat is toch te somber voorgesteld. In de eerste plaats kent menige wetenschap nolens volens van die vragen. In het bijzonder is dit de natuurlijke bestemming van vakgebie-

den die zich richten op een verdwenen verleden dat zich nu eenmaal nooit exact zal laten terughalen noch modelleren, en al helemaal niet waar dit een verleden geldt met zoveel lacunes in de documentatie. Een wolk van niet-weten blijft boven zulke domeinen hangen. En ten slotte valt niet uit te sluiten dat op zeker moment zo'n kwestie toch wel degelijk tot oplossing geraakt, als we maar ijverig genoeg speuren en piekeren.

Het laatste zou bijvoorbeeld wel eens kunnen gelden voor de gewichtige maar nog altijd onbestemde kwestie van de datering van de *Beatrijs*. Toeschrijvingen lopen al sinds jaar en dag uiteen tussen dertiende- dan wel veertiende-eeuws. Daarbij hebben, grof gesteld, 'estheten' de neiging het op de dertiende eeuw te houden, terwijl 'positivisten' graag mogen verwijzen naar het slaande uurwerk ('orloy') in vers 846, dat een veertiende-eeuwse datering lijkt te impliceren. Het lijkt alleszins denkbaar dat de toegenomen kennis omtrent de geschiedenis der tijdmeting inmiddels van dit laatste argument veel betere weging toelaat (zie bijvoorbeeld North, 2005). Zou het daarbij stand blijken te houden, dan wordt het de hoogste tijd om dit 'harde' gegeven definitief te laten prevaleren boven romantische stereotypen.

Het unieke van de Beatrijs

Intussen heeft de schoonheid van *Beatrijs* nog allerminst haar gezicht verbrand. Veel van de hedendaagse studies belijden, impliciet of expliciet, hun liefde voor de schoonheid van de tekst, waarmee ze zelden of nooit de harde kern van het verhaal bedoelen – i.c. het wonder van Maria's ongemerkte dienst als kosteres – maar stevast de uitwerking daarvan in deze specifieke versie, met zijn zeldzame legering van episch, poëtisch en dramatisch. Daarmee betonen zij zich trouw aan een klassiek kenmerk van geesteswetenschappen: de *aandacht voor het unieke*. Abstractie en generalisatie zijn in deze vakken maar ten dele doel en drijfveer. De exactheid van ons soort wetenschappen heeft minstens zo vaak betrekking op zorgvuldige interpretatie van het exceptionele en juist *niet* het algemene. De *Beatrijs* is van die uitzonderlijkheid een schoolvoorbeeld, door de unieke wijze waarop enkel *dé* middeleeuwse versie het voorgegeven verhaal verbeeldt. Bijvoorbeeld door de handeling rijk met sfeerbepalende elementen te stofferen, zoals de beschrijving van het klooster en de kleding van Beatrijs. Verder door de grote aandacht voor de 'drempelscènes' op de overgangen tussen klooster, wereld en vice versa, zoals de episodes in de kloostertuin en in het open veld, en later bij de weduwe. Uniek zijn ook de uitgewerkte dialogen en innerlijke monologen, naast fijnzinnige details zoals hoe Beatrijs bedelt met een kind 'an elken hant'. Wie ooit zo'n bedelende moeder heeft gezien, raakt het beeld recht in het hart.

Maar vooral is het de psychologische dimensie van deze *Beatrijs* die zo uniek is. Het exempel is louter handeling; deze versie draait om de beleving. De continue empathie voor Beatrijs' weifelende gemoed op grote en kleine momenten – dat laatste bijvoorbeeld als zij op de vlucht met haar geliefde bij het krieken van de dag terugdenkt aan het leven dat zij heeft verlaten: 'Waric met u niet comen uut, / ic soude primen hebben gheloot...'. Voor de feitelijke voortgang van de handeling maken deze verzen niets uit, maar eens te meer getuigen ze van mensenkennis en inlevingsvermogen. Met eenzelfde zorg verbeeldt de dichter de emoties van de weduwe en zelfs de jonghelinc: 'hem dochte daer si vor hem stont dat die dach verclaerde'. Deze rijke uitwerking en detaillering maakt tot op vandaag een groot deel van de magie van deze tekst uit, en bindt steeds weer nieuw publiek en onderzoekers aan deze unieke *Beatrijs*. De liefde die zij, openlijk of impliciet, de tekst toedragen is per implicatie eerbetoon aan het *uitzonderlijke* als een traditionele spel van geesteswetenschappen.

Beatrijs in continuïteit en verandering

De geesteswetenschappen zijn bij uitstek vakken van de *continuïteit*: die ademen zij uit en bestuderen zij vaak zelf. Maar daarmee zijn zij ook de vakken van de *verandering*, want alles stroomt in hun rivierenlandschap en niets blijft hetzelfde. Het Beatrijs-verhaal, als toonbeeld van robuustheid én actieradius in tijd en ruimte, is een voorbeeldige casus voor dit samenspel van vormvastheid en verandering. Alleen al in het Nederlandse taalgebied kent het verhaal een voortleven waaraan nog allerm minst een einde is gekomen, getuige steeds weer nieuwe uitgaven en streekvertalingen, navertellingen als jeugdboek en creatieve omgang in de klas. Vermoedelijk geen ander werk uit de Middelnederlandse canon leent zich zo geredelijk voor verwerking; in evolutionaire termen geeft de *Beatrijs* blijk van onuitputtelijk adaptatievermogen. Beatrijs was overigens, voor middeleeuwse verhoudingen, een tamelijk late roeping, want het duurde feitelijk tot de twintigste eeuw voordat zij in de canon landde. Daarmee was zij beduidend later dan bijvoorbeeld *Vanden vos Reynaerde*, *Karel ende Elegast* of – op zijn manier – Jacob van Maerlant; bovendien werd haar canonisering veel meer dan bij laatstgenoemden aangeblazen niet door academici maar door kunstenaars, Boutens en Maeterlinck voorop. Het lijkt geenszins toevallig dat juist in deze zelfde periode de legende van de kosteres in het zenit kwam te staan van de grote studie van Robert Guiette uit 1927 – ook hij trouwens een uitgesproken letterkundige, en behalve literatuurhistoricus ook modernistisch dichter.

Beatrijs in vergelijking

In retrospectief moeten we niet onderschatten hoezeer Guiette tegelijkertijd als wetenschapper methodisch pionierde (vgl. Jauss, 1977). Zo heeft het door hem ontwikkelde concept van ‘poésie formelle’ tot op vandaag de dag de visie van mediëvisten op de hoofse minnepoëzie geïnspireerd (Dragonetti, Zumthor, Wilaert). Maar ook al in zijn vroege werk bewandelde Guiette nieuwe wegen, hetgeen blijkt uit de voor die tijd programmatische ondertitel van zijn grote boek over de legende van de kosteres: *Etude de littérature comparée*. Het eerste tijdschrift voor vergelijkende literatuurwetenschap werd opgericht in 1921, en de eerste leerstoel voor dit vak aan de Sorbonne in 1925; Guiette beoefende in 1927 dus *le dernier cri*. Maar het zou allesbehalve een eendagsvlieg blijken; daarvoor was deze benadering veel te robuust. De comparatieve literatuurwetenschap drijft immers op een methode die de geesteswetenschappen misschien wel meer dan alle andere duurzaam dient: *vergelijken*. Ook hierin is het hedendaagse onderzoek van *Beatrijs* exemplarisch. Het blijkt heel vaak de vergelijking die ons leidt naar wat wij geneigd zijn – om het voorzichtig uit te drukken – als de wetenschappelijke waarheid te beschouwen. Vergelijking van de Middelnederlandse versie en de Latijnse bronnen drukt ons met de neus op de markante eigenheid en kennelijke autonomie van deze Middelnederlandse dichter. Vergelijking van de *Beatrijs* met latere versies van hetzelfde verhaal – en ongeacht of die rechtstreeks of indirect in verband staan met de oudste Middelnederlandse tekst – opent de ogen voor hún eigenheden, in verhouding tot het ‘origineel’ én tot elkaar.

Vergelijking biedt, hier zowel als elders (taalwetenschap, geschiedenis, kunstgeschiedenis), het objectiverende houvast waaraan geesteswetenschappen zo’n behoefte hebben. Blijft interpretatie van een geïsoleerd (literair) fenomeen veelal iets onvermijdelijk subjectiefs aankleven, door twee comparanten vergelijkenderwijs onder het vergrootglas te leggen, wordt men langs natuurlijke weg op verschillen geattendeerd die als typerend kunnen gelden. Met een variant op het gezegde over weten: aan twee ziet men meer dan aan één. Dit geldt bij diachrone vergelijking zowel als tussen varianten binnen een taalgebied en ook voor vergelijking van dezelfde stof in uiteenlopende gedaante (literatuur, toneel, muziek) of uiteenlopend publiek (volwassenen versus jeugd). Ook in de klas blijkt vergelijking (met name tussen toen en nu) een geschikt aangrijpingspunt. Voor dit alles vormt de *Beatrijs* nog steeds een exemplarisch speelveld. Vergelijking heeft rond deze tekst haar eigen esthetische bekoring, maar ook een niet te onderschatten functie voor de objectivering van geesteswetenschappelijke inzichten. Misschien is vergelijkend onderzoek in ons soort vakgebieden wel de beste parallel voor de

methode die de natuurwetenschappen hun 'hardheid' geeft: het experiment (vgl. Blockmans, 2010, p. 4). Wie teksten of tradities vergelijkt, neemt als het ware de proef op de som.

Vernieuwing

Beatrijs en globalisering

De vergelijkende literatuurgeschiedenis waarin Robert Guiette pionierde, nam op humanistische wijze afstand van de *Nationalphilologie* waarin de studie van de middeleeuwse letterkunde – in feite zeer a-historisch! – wortelde. Maar deze wortels zijn nog allesbehalve uitgetrokken; daarvoor liggen ze te diep en is hun netwerk veel te sterk vertakt. Zelfs in een voluit internationaal genre zoals de studie van de Arthurroman werken nationale sentimenten (en blinde vlekken) door, laat staan bij meer aan taal en land verbonden fenomenen zoals Chaucer, Dante en Maerlant. Eigenlijk beweegt alleen de studie van het middeleeuws Latijn principieel binnen de hele Europese ruimte, maar zelfs daar laten hedendaagse landsgrenzen zich soms gelden. Het zal kortom nog heel lang duren voordat de middeleeuwse literatuurgeschiedenis zich van haar nationale 'geboortetrauma' heeft bevrijd – en misschien wel nooit, zolang beoefenaren nog zo sterk in nationale kaders studeren, werken, stemmen en worden betaald.

Toch is er onmiskenbaar deconstructie gaande van de per land georiënteerde literatuurstudie. Al sinds decennia – op zijn minst sinds E.R. Curtius' *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) – slaat de mediëvistiek op dit terrein geen slecht figuur. Haar vakbeoefening is bijvoorbeeld opmerkelijk transnationaler dan de studie van moderne literatuur. (En dat terwijl de schrijvers van die laatste literatuur zich juist zo dikwijls wereldburger voelen en maar zelden landsman: Harry Mulisch is een schoolvoorbeeld). Elke literaire mediëvist beseft dat een dergelijke benadering veel beter recht doet aan het object dan een die zich opsluit binnen de landsgrenzen. Versterkend werkt daarbij in deze jaren de inbreng vanuit jonge generaties vakgenoten, die veel meer nog dan ouderen geneigd zijn de hele wereld als een speeltoneel te zien.

Genoemde tendens sluit aan op een factor die de *Nationalphilologie* uitholt op een schaal die voor Guiette c.s. nagenoeg ondenkbaar was: *globalisering*. Het brengt de middeleeuwse literatuur naar een veel grotere ruimte dan zij zelfs destijds bestreek, en tot ver buiten Europa. Voor een Middelnederlandse tekst als de *Beatrijs* is daarbij Zuid-Afrika een vanzelfsprekend eerste thuisland; maar uit de resonantie van de tekst aldaar blijkt overduidelijk dat de stof ook elders in Afrika, Azië en zeker ook Latijns-Amerika een wereld heeft te winnen. Beatrijs,

zelf grensgangster pur sang, blijkt makkelijk te kunnen reizen over grote afstanden in tijd en ruimte – en naarmate zij meer transcultureel wordt, scherpt dat ons oog voor culturele conventies en verwachtingspatronen rond haar levensverhaal. Het resultaat is een veelkleurige *Beatrijs* waarmee vergeleken zelfs het beeld van Guiette nogal monochroom is – en op meta-niveau een internationale neerlandistiek die ontstijgt aan de ‘koloniale’ hiërarchie tussen intra- en extramuraal.

De multimediale Beatrijs

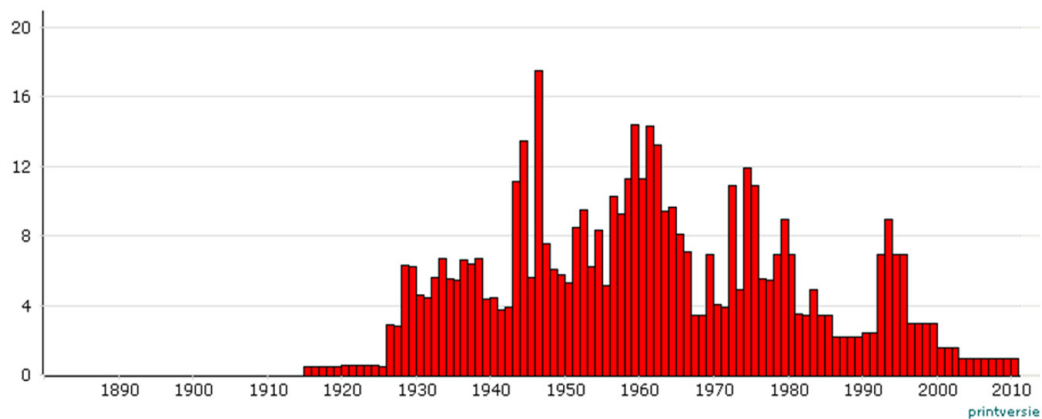
De verbreding van het schootveld rondom *Beatrijs* is niet alleen een kwestie in tijd en ruimte, maar ook van media. Het hedendaagse onderzoek toont in toenemende mate aandacht voor hoe deze vertelling wordt verwerkt op het toneel, in de muziek, in iconografie en film. Het verhaal is voor die multimediale verwerking bij uitstek geschikt, met zijn geconcentreerde dramatiek en zijn markante hoofdfiguur. Daarbij vormt de receptie op toneel al sinds geruime tijd een aandachtspunt, stellig vanwege de grote rol die *Beatrijs* sedert de twintigste eeuw speelt als voordrachtskunst. Hoewel er nog niet zoiets bestaat als een ‘empirische mediëvistiek’, en zoiets wegens de onmetelijke afstand in de tijd vooral ook niet teveel moet willen toetsen, kan aandacht voor de (hedendaagse) voordrachtsaspecten van de tekst wel degelijk ook het tekstbegrip en het historische besef van filologen ten goede komen (vgl. Van Oostrom, 1997). Het procedé van ‘rijmbreking’ bijvoorbeeld lijkt *Beatrijs* gemeen te hebben met toneel zoals de abele spelen dit vertonen, en laat zich op zijn theatraal effect doorlichten. In vergelijking daarmee zal de studie van de iconografie van *Beatrijs* logischerwijs minder bijdragen aan het authentieke beeld – maar als receptiegeschiedenis is zij intussen meer dan boeiend genoeg. Met name hier lijkt nog veel werk te verrichten. Alleen al de vergelijking (!) van omslagen van (school)edities en hertalingen zou geschakeerd licht werpen op de sfeer waarin de *Beatrijs* in uiteenlopende tijden en milieus is gepositioneerd.

De film is uiteraard de jongste loot aan deze multimediale stam. Het is in vergelijking tot pen en penseel een uiterst bewerkelijke vorm, maar komt dankzij het voortschrijden van de techniek (compact en goedkoper) steeds meer binnen bereik van menigeen. Zo is frappant te zien hoe *Beatrijs* op school op film floreert. Het zal ons inzicht in de middeleeuwse tekst vermoedelijk niet binnenste buiten keren, maar ‘vingherline van formine’ zijn dergelijke activiteiten allerminst. Naast hun betekenis als bijdrage aan *Beatrijs* als levend erfgoed, prenten ze filologen in dat aandacht voor *Beatrijs* niet exclusief een tekst als totempaal hoeft te hanteren, maar meerdere muzische dimensies kent: verbaal naast theatraal, maar tevens muzikaal en filmisch.

Nog compleet braak ligt de studie van Beatrijs op internet. Op dit moment van schrijven scoort zij bij Google 543.000 hits, dus dat zou nogal een klusje worden. Doch zeker niet alleen ter wille van de curiosa, maar ook voor waardevolle data. Zo leert de website van het Meertens Instituut, en meer speciaal de namenbank daarvan, hoe het gesteld is met de naamgeving van Beatrijs in Nederland. (Zie bijgaande illustratie)

m	NL totaal (2010)	%		
als eerste naam:	--	--	[populariteit]	[% populariteit]
als volgnaam:	9	0.0001%	[populariteit]	[% populariteit]
v				
als eerste naam:	502	0.0059%	[populariteit]	[% populariteit]
als volgnaam:	710	0.0087%	[populariteit]	[% populariteit]

Populariteit van 'Beatrijs' als eerste naam voor vrouwen tussen 1880 en 2010



© 2000-2011 KNAW / Meertens Instituut

Natuurlijk zijn dit niet allemaal vernoemingen naar de heldin uit het exempel, maar een zekere correlatie is op zijn minst aannemelijk. Zie immers hoe de opgang in de naam spoort met de gloriejaren van Boutens' herberijming en de toneelvoorstellingen. Dezelfde grafiek leert trouwens dat het met de Beatrijzen in onze tijd gevoelig neerwaarts is gegaan. Lezer, dat moet beter kunnen, neem hier uw verantwoordelijkheid!

Beatrijs en het brede publiek

Geen fundamentele vernieuwing, maar wel hernieuwd elan spreekt uit de grote aandacht van de hedendaagse vakwetenschap voor plaats en werking van de *Beatrijs* bij het brede publiek. Van oudsher heeft deze culturele – zo men wil: cultuurpolitieke – dimensie van de vakbeoefening op de agenda van de medioneerlandistiek geprikt. Veel negentiende-eeuwse pioniers waren minstens zozeer

publieke ijveraars voor erfgoed als ze geleerden waren. Maar dergelijke aandacht vanuit academia voor het buitenpubliek kent slingerbewegingen. Niet alleen de medioneerlandistiek, maar geesteswetenschappen in meer algemene zin en zelfs wetenschap tout court, heeft in recente generaties ongekend geprofiteerd van grootschalige ‘verwetenschappelijking’ – met in onze discipline meer diepergravende en dikkere proefschriften als het meest manifeste resultaat (zie grafiek in Van Oostrom, 2006, p. 22). In een dergelijke fase kan de aandacht voor de buitenwereld gemakkelijk ondersneeuwen vanuit het wetenschappelijke primaat. (Vooral de natuurwetenschappen hebben hiervoor tol betaald, in zoverre ze het contact met het voortgezet onderwijs steeds meer verloren). En hoewel de medioneerlandistiek altijd gezegend is gebleven met professoren die tegelijk missionaris waren, getuigt het toch van innovatie als op een congres van specialisten een speciale sessie wordt gewijd aan de behandeling van *Beatrijs* op middelbare scholen, alsook aan haar vertaling in streektalen en navertellingen voor de jeugd. Het wijst op een verheugende verruiming van het blikveld van de vakbeoefening, en kan bij medioneerlandici verscherpt besef inprenten dat hun vak er zoveel florissantier voorstaat indien het object leeft bij een breed publiek. Vandaag de dag kan daarbij de betoverende technologie van internet, facebook en camcorder een formidabele bondgenoot betekenen.

Beatrijs als groepsproject

Misschien wel de grootste exemplarische vernieuwing in de *Beatrijs*-studie toont zich vandaag de dag op meta-niveau. Ook geesteswetenschap is tegenwoordig voor een groot deel groepsproces geworden. Tot voor kort stonden nagenoeg alle van de honderden publicaties over *Beatrijs* op naam van eenlingen. Opvallende uitzondering was in 1947 de facsimile-uitgave onder leiding van A.L. Verhofstede. Diens biografie zou nadere inkleuring verdienen, aangezien Verhofstede – jurist nog wel – een voor die tijd hoogst ongebruikelijk initiatief ontplooid: het bezorgen van een integrale reproductie van het handschrift, vergezeld van parallelle tekstuitgave en meerledige explicatie, waarvoor hij van her en der eerst-aan-gewezen specialisten aantrok: Jozef van Mierlo (Namen) over het al dan niet oorspronkelijke slot van *Beatrijs*; G.I. Lieftinck (Leiden) over het handschrift; Rob. Roemans (Brussel) over de bibliografie en L. de Man (Leuven) over het middeleeuwse schrift. Het resulteerde in een voor die tijd schitterend werk, dat binnen een jaar herdruk behoefde – ook dat lijkt iets bijzonders in die periode – maar genoemde specialisten dienden wel ieder voor zich hun werk bij de samensteller in. Hetzelfde geldt in nog sterkere mate voor de schitterende opvolger – alle vooruitgang is techniek – van Verhofstede: de facsimile-in-kleur die Jozef Jans-

sens veertig jaar nadien (1986) van *Beatrijs* bezorgde. Deze ging vergezeld van smaakvolle Franse, Engelse en Duitse vertalingen van de Middelnederlandse tekst, van de hand van respectievelijk Robert Guiette, A.J. Barnouw en W. Berg (pseudoniem van prof. Lina Schneider). Alle drie waren deze vertalers reeds overleden toen dit boek verscheen; de laatstgenoemde zelfs toen de twee anderen nog jong waren. Guiette werkte in Gent, Barnouw in Londen en Berg in Rotterdam en Keulen; voor zover bekend hebben ze nooit enig contact met elkaar onderhouden. Hun gezamenlijkheid kreeg gestalte vanuit de visie van Janssens plus het vakwerk van de binder.

Hoe anders gaat het tegenwoordig toe rondom de *Beatrijs*: hoeveel dynamischer, professioneler en in zekere zin zelfs menselijker! Het project waaruit het onderhavige boek is voortgesprongen, ontstond op een congres waar men elkaar trof bij inspirerende kringgesprekken in de wandelgangen. Van meet af aan ver-eiste het als groepsproject speciale organisatie, met bijbehorende projectaanvragen, fondsenwerving, reizen, overlegvergaderingen en vooral heel veel emails. Allemaal gedoe waarmee onze voorouders in het vak zich niet of nauwelijks onledig hoefden houden. De hedendaagse wetenschapper werkt vermoedelijk niet harder dan zijn voorgangers een eeuw geleden; de wetenschap is nu eenmaal altijd een aangelegenheid geweest van werkverslaafden. Maar de moderne wetenschapper heeft het wel veel drukker. Maar al die drukte komt met groot profijt: het delen van expertise, bevindingen en visie op een manier die zelfs ver uitgaat boven de casus *Beatrijs* en die het hele academische opereren van de deelnemers helpt verrijken. Het traditionele solipsisme van de geesteswetenschapper verdamppt daarbij steeds meer – gelukkig maar, want het heeft enkel vrucht gedragen bij de allergrootsten. (Men denkt al gauw aan Huizinga; voor Van Mierlo geldt hetzelfde al veel minder). Veel beter is als wij de omheining van eigen huis en haard doorbreken voor participatie in een wereldrepubliek van geletterden. Die laatste vormt in zekere zin een terugkeer naar de middeleeuwse praktijk, maar nu oneindig veel groter, weidser en gevarieerder. Kwantitatief verveelvoudigd, transcontinentaal van reikwijdte, met een (bijna) volwaardig aandeel van de vrouwelijke sekse plus polyfonie van talen (en met het Engels steeds meer in de rol van het nieuwe Latijn, met alle evidente voordelen en beperkingen van dien).

***Beatrijs* in de toekomst**

De *Beatrijs* vormt het ideale kampvuur voor verhalen en research uit alle windstreken. Met recht zet dit project daarbij speciaal in op *vertalingen*. Zij zijn nu eenmaal de aangewezen bruggenbouwers voor tweerichtingsverkeer, en boven-

dien naar de ervaring leert zowel een vette kluit voor filologen als zeer motive- rend voor studenten om aan mee te werken. En van die laatste generatie zullen zowel de *Beatrijs* als het daarmee verbonden vak het voor de toekomst moeten hebben.

Die toekomst zal, niet anders dan alle tijden voordien, in de eerste plaats afhankelijk zijn van gedreven individuen. Ook hierin gaat *Beatrijs* zelf exempla- risch voor, blijkens haar allereerste verzen: het werk van een dichter die doorzette tegen het advies van de goegemeente in. Hij sloeg aldus een weg in waarop sinds- dien een reeks van evenzeer bevlogen en begaafde individuen hem zou volgen, of die nu Boutens heetten, Teirlinck, Geyl, Rutten of Guiette. Maar evenzeer mag ook de anonimiteit van de *Beatrijs*-dichter ons tot exempel strekken. Het rijke voortleven van deze tekst dankt minstens zoveel aan minder opzichtige of zelfs onbekende namen, van hen die zich als makelaar van het verhaal hebben willen opwerpen: als onderwijzer, tekstuitgever, illustrator, streekvertaler, naverteller of gelegenhedsdramaturg. Hun rol is veelal anoniem gebleven, maar evengoed crua- ciaal geweest. Het zijn misschien genieën die de cultuurgeschiedenis maken, maar de bemiddelaars die haar dragen. Zij zijn de broodnodige tolken tussen talen en tijden.

Al deze tolken doen natuurlijk meer dan één op één verbeelden. Al doende zetten zij de stoffen naar hun hand. De zeldzaam rijke – nog te schrijven – recep- tiegeschiedenis van *Beatrijs* leert hoezeer alles, vanaf de vroegste tijd tot nu, steeds weer de vorm aanneemt van nieuwe laklagen: meer of minder katholiek, meer of minder feministisch, meer of minder gestileerd, elitair, kindvriendelijk en wat niet al. Toekomstige tijden zullen geen moeite hebben om ook onze omgang met de *Beatrijs* in haar tijdsgebonden kader in te ramen. Stellig zal over decennia een nieuw project rond *Beatrijs* gestalte krijgen, wellicht nog wereldwij- der dankzij deelname uit Azië en Latijns-Amerika. Niet uit te sluiten valt dat de *Beatrijs* tegen die tijd op haar groot-Nederlandse geboortegrond wat in de scha- duw is geraakt. In onze canon lijkt zij toch een beetje op de wip te zitten. Het kernverhaal omtrent het (Maria-)wonder, hoe barmhartig ook, zou in een zich mechaniserende wereld zelfs tot banvloek kunnen worden. Wel heeft de recep- tiegeschiedenis tot nu geleerd dat zelfs deze mariale as kan worden bijgebogen, zodat de *Beatrijs* dierbaar kan worden aan wie niet taalt naar metafysica laat staan van katholieke makelij. Laten we bovendien niet vergeten dat degenen voor wie Maria wellicht ietwat te aanwezig is in deze tekst, dit ruimschoots krijgen ‘gecompenseerd’ in de aanwezigheid van *Beatrijs* zelf. Het is nog niet zo dikwijls vastgesteld maar toch een kapitaal gegeven: de *Beatrijs* is het eerste Nederlands- talige verhaal met als hoofdfiguur een vrouw van vlees en bloed.

Eén ding lijkt hoe dan ook verzekerd voor de toekomst. Welke loop de receptiegeschiedenis van *Beatrijs* ook zal gaan nemen, een stralend middelpunt zal wel altijd die wonderbaarlijke Middelnederlandse tekst blijven, waarvan wij het tijdsgebonden kader – auteur, milieu, eerste datering en publiek – nu juist helemaal *niet* kennen, en die niettemin als een magneet blijft werken. Toen in september 2011 liefst honderd kenners en vertalers uit negentien taalgebieden twee dagen lang congresseerden over het thema ‘Beatrijs de wereld in’ in de aula van de Haagse Koninklijke Bibliotheek, lag het authentieke handschrift in de zaal daarnaast in expositie. Er volgden 34 lezingen achtereenvolgens, plus ’s avonds een toneelvoorstelling waarin de Zuid-Afrikaanse Liesl Marx het Beatrijs-verhaal betrok op kinderprostitutie in haar land. Aan het eind van het congres was iedereen uitgeput, maar het object nog allerminst. Vermoedelijk is dát het ware mirakel van de *Beatrijs*.*

BIBLIOGRAFIE

- Blockmans, W.P. (2010). *Land en water. De verbindende kracht van de Europese maritieme netwerken*. Leiden: Universiteit Leiden.
- Jauss, H.R. (1977). Ästhetische Erfahrung als Zugang zu mittelalterlicher Literatur. Zur Aktualität der Questions de littérature von Robert Guette. In H.R. Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur* (pp. 411-427). München: Fink.
- North, J. (2005). *God's clockmaker. Richard of Wallingford and the invention of time*. London: Oxbow Books.
- Oostrom, Frits van (1997). Het eeuwige te laat. In H. Pleij & W. van den Berg (red.), *Mooi meege-nomen? Over de genietbaarheid van oudere teksten uit de Nederlandse letterkunde* (pp. 106-109). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Oostrom, Frits van (2006). *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Oostrom, Frits van (2013). *Wereld in woorden. De Nederlandse literatuurgeschiedenis van 1300 tot 1400*. Amsterdam: Bert Bakker.

* Dit essay is een aanvullende bespiegeling op de behandeling van *Beatrijs* in mijn *Wereld in woorden* (Van Oostrom, 2013). Deze behandeling werd op haar beurt sterk geïnspireerd door de uitnodiging op het betreffende congres de slotlezing te verzorgen (vgl. <http://vimeo.com/30187844>).

BIOGRAFIEËN

Elke Brems is docent Nederlandse letterkunde en Vertaalwetenschap aan de KU Leuven HUBrussel. Ze is coördinator van het onderzoekscentrum CERES (Centre for Reception Studies) en lid van het bestuur van CETRA (Centre for Translation Studies). Ze is mede-projectleider van het NWO-internationaliseringsproject The Circulation of Dutch Literature (CODL) en doet onderzoek naar de relatie tussen de Nederlandse letterkunde en andere literaturen. Daarnaast is ze actief als redactielid van *Poëziekrant* en *Zacht Lawijd*, als lid van diverse literaire jury's en genootschappen, als literair criticus en als commissielid van het Vlaams Fonds voor de Letteren.

Anikó Daróczy doceert onder andere oude letterkunde, poëzie en literair vertalen op de Károli Gáspár Universiteit te Boedapest. Ze is hoofd van de Vakgroep Neerlandistiek aldaar. Ze promoveerde in 2005 aan de KU Leuven op de muzikaliteit van het proza van Hadewijch en middeleeuwse opvattingen over muziek, klank en lichamelijkeheid (gepubliceerd in 2007: *Groet gheruchte van dien wonderde*, Peeters, Leuven). Ze publiceert vooral op het gebied van mystiek, poëzie en middeleeuwse literatuur, en vertaalt proza en poëzie uit het Nederlands in het Hongaars en omgekeerd. De laatste jaren is ze steeds meer gericht op de uitvoering van middeleeuwse liederen en gezongen poëzie, en op het vertalen van middeleeuwse gedichten/liederen naar het Hongaars, in samenwerking met dichters en uitvoerende musici.

Małgorzata Dowłaszewicz doet onderzoek naar de Nederlandse literatuur van de middeleeuwen. Sinds 2005 is ze verbonden aan de Erasmus Leerstoel voor Nederlandse Filologie te Wrocław. Haar proefschrift heeft ze gewijd aan het beeld van de antropomorfe duivel in legenden. Ze heeft ook meegewerkt aan vertalingen naar het Pools van Middelnederlandse literatuur, onder andere fragmenten van Jacob van Maerlants *Der naturen bloeme* (uitgegeven in 2012).

Roland Draux studeerde Germaanse filologie (Nederlands-Engels) aan de Université Libre de Bruxelles. In 2006 promoveerde hij aan de ULB met de disser-

tatie *Beatrijs' biecht – stilistisch en semiotisch onderzoek*, waarin de vraag centraal staat of het tweede deel van de dertiende-eeuwse Middelnederlandse Maria-legende (de 'biecht') oorspronkelijk is. Tegenwoordig is hij werkzaam als lector moderne talen aan de Haute Ecole Provinciale de Hainaut Condorcet. Zijn huidige onderzoek richt zich onder andere op de functionalistische taalkunde en de objectieve stijltheorie (methode van de Canadese linguïst Conrad Bureau). Bovendien bereidt hij een uitgave voor van de Middelnederlandse biechtformules in de Koninklijke Bibliotheek (Brussel) en van een Laatmiddeleeuws versie van de *Beatrijs*.

Wilken Engelbrecht is gewoon hoogleraar Theorie van de Letterkunde, Nederlands en Middeleeuws Latijn, hoofd van de leerstoel voor neerlandistiek aan de Universita Palackého te Olomouc (Tsjechië), en buitengewoon hoogleraar Nederlands bij de Katholieke Universiteit in Lublin (Polen). Hij richtte de neerlandistiek in Bratislava (1990) en Olomouc (1991) opnieuw op. Zijn interessegebieden zijn receptie van Nederlandstalige literatuur in Centraal-Europa, van de Latijnse literatuur in de middeleeuwen, contrastieve taalkunde en zakelijk Nederlands. Hij kreeg de ANV Visser-Neerlandiaprijs in 1997, de Prijs van de Stad Olomouc 1997 voor hulp bij de overstromingen en werd officier in de Orde van Oranje-Nassau (2012). Hij is voorzitter van Comenius en bekleedt sinds 2000 verschillende academische functies, onder andere in het faculteitsbestuur van Olomouc.

Judit Gera is hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde en hoofd van de vakgroep Neerlandistiek van de Eötvös Loránd Universiteit te Boedapest. Ze is eveneens literair vertaler. Voor haar vertalingen van literatuur uit het Nederlands in het Hongaars ontving ze in 2001 de Martinus Nijhoff-prijs. In 2010 publiceerde ze met A. Agnes Sneller het handboek *Inleiding literatuurgeschiedenis voor de internationale neerlandistiek* bij Uitgeverij Verloren. In 2012 verscheen van haar hand een monografie in het Hongaars over het Nederlandstalige proza vanuit postkoloniaal en genderperspectief. Recent houdt ze zich bezig met receptieonderzoek.

Marco Goud studeerde Nederlandse taal- en letterkunde aan de Universiteit Utrecht, met als specialisatie moderne Nederlandse letterkunde. Hij promoveerde in 2003 op de dissertatie *Ziende verbeelding. Over zien en (on)zichtbaarheid in poëzie en poëtica van P.C. Boutens* aan de Universiteit Maastricht. Samen met Asghar Seyed-Gohrab publiceerde hij het boek *De Perzische muze in de polder. De receptie van Perzische poëzie in de Nederlandse literatuur* (2006). Hij was

werkzaam als docent moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Leiden en aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. Momenteel werkt hij aan de biografie van P.C. Boutens, met subsidie van het Nederlands Letterenfonds.

Ton van Kalmthout studeerde Nederlandse Taal- en Letterkunde aan de Katholieke Universiteit (tegenwoordig Radboud Universiteit) in Nijmegen en promoveerde in 1998 aan de Universiteit van Amsterdam op het proefschrift *Muzentempels. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914*. Hij is senior-onderzoeker bij het Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, waar hij onderzoek doet naar de verspreiding en receptie van literatuur in de negentiende en twintigste eeuw. Hij is een van de coördinatoren van het NWO-internationaliseringsproject The Circulation of Dutch Literature (CODL) en redacteur van het *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*.

Eszter Kovács studeert Nederlandse Taal- en Letterkunde aan de Eötvös Loránd Universiteit (ELTE) in Boedapest. Zij werkt aan een masterscriptie over de naoorlogse verspreiding van de *Beatrijs* via het voortgezet onderwijs in Nederland. Als stagiaire bij het Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis in Den Haag heeft zij in 2011 deelgenomen aan de organisatie van het congres *Beatrijs de wereld in*. In het kader van het congres heeft zij onder de begeleiding van Ton van Kalmthout onderzoek gedaan naar de manier waarop het Beatrijs-verhaal doordrong tot de schoolcanon.

Erwin Mantingh studeerde en promoveerde aan de Universiteit Utrecht. Hij schreef *Een monnik met een rol. Willem van Affligem, het Kopenhaagse Leven van Lutgart en de fictie van een meerdaagse voorlezing* (2000). Daarna was hij twaalf jaar werkzaam als leraar Nederlands aan K.S.G. De Breul in Zeist. Sinds 2011 is hij als vakdidacticus en lerarenopleider verbonden aan het Departement Talen, Literatuur & Communicatie en het Centrum voor Onderwijs en Leren van de Universiteit Utrecht. Hij publiceerde onder andere over Middelnederlandse literatuur en middeleeuwenhumor. Sinds kort verricht hij onderzoek naar de didactiek van historische letterkunde.

Renée Marais is hoofddocente aan de Universiteit van Pretoria (Zuid-Afrika). Ze doceert vertaaltheorie, literair vertalen, Afrikaanse tekstredactie en taalbeheersing (specialisatie: juridisch schrijven). Als vertaler beheerst zij Afrikaans (DT en BT), Engels (DT en BT), Nederlands (BT) en Duits (BT). Als onderzoeker richt ze zich voornamelijk op poëzie en proza in het Afrikaans en Nederlands, en op literair vertalen. Ze is de vertegenwoordiger voor de afdeling Zuid-Afrika van de

Maatschappij der Nederlandse Letterkunde en ondervoorzitter van het 'Noordelijke Kennisnetwerk vir Neerlandistiek'.

Lodewijk Muns heeft muziekwetenschap gestudeerd aan de Universiteit Utrecht en piano aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Zijn bijzondere interesse geldt het raakvlak van taal en muziek. Zijn dissertatie *Classical Music and the Language Analogy* zal verschijnen in 2013 (Humboldt-Universität, Berlijn). Als medewerker van het Nederlands Muziek Instituut in Den Haag heeft hij een aantal webpresentaties verzorgd van onderdelen van de collectie, onder meer ongepubliceerde brieven en handschriften van Franz Liszt.

Ton Naaijkens is hoogleraar Duitse Letterkunde en Vertaalwetenschap. In zijn onderwijs en onderzoek richt hij zich op vertaling en vertaalgeschiedenis en in meer algemene zin op de culturele transfer tussen de Nederlandstalige en de Duitstalige gebieden, vooral wanneer interculturele uitwisseling uitdraait op vertaling. Poëzie heeft zijn speciale belangstelling. Hij richt zich hierbij in het bijzonder op het werk van schrijvers als Robert Musil en Paul Celan, van wie hij ook werk in het Nederlands heeft vertaald. Naaijkens is directeur van het Instituut Vreemde Talen en coördinator van het masterprogramma Vertalen. Hij geeft tevens leiding aan het in Utrecht gevestigde Expertisecentrum Literair Vertalen. Daarnaast is hij redacteur van het tijdschrift voor wereldliteratuur *Armada* en van *Filter*, het tijdschrift over vertalen.

Frits van Oostrom is sinds 2002 universiteitshoogleraar in Utrecht. Voordien was hij hoogleraar in Leiden en aan Harvard University. Zijn voornaamste boeken zijn *Lantsloot vander Haghedochte* (1981), *Het woord van eer* (1987), *Maerlants wereld* (1996), *Stemmen op schrift* (2006) en *Wereld in woorden* (2013). Naast zijn werk als medioneerlandicus was hij onder andere ontwerper van de Canon van Nederland en president van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.

Sanne Parlevliet is onderzoeker en universitair docent bij de vakgroepen Nederlandse taal en cultuur en Pedagogische wetenschappen aan de Rijksuniversiteit Groningen. Zij promoveerde in 2009 op het proefschrift *Meesterwerken met ezelsoren. Bewerkingen van literaire klassiekers voor kinderen 1850-1950*, waarvoor zij een Praemium Erasmianum Studieprijs ontving. Ze publiceert over bewerken en vertalen, cultuuroverdracht en de invloed van pedagogische waarden en normen op jeugdliteratuur. In 2012 kreeg zij een Veni-subsidie voor haar onderzoek naar ideologie en identiteit in historische jeugdromans. Sanne Parlevliet is redac-

teur van het tijdschrift *Literatuur Zonder Leeftijd*. Naast haar werk als onderzoeker en docent schrijft en vertaalt ze jeugdboeken en jeugdtheater.

Orsolya Réthelyi studeerde Mediëvistiek, Nederlands en Engels aan de Eötvös Loránd Universiteit Boedapest (ELTE), de Universiteit Utrecht en de Central European University (CEU). Zij doceert sinds 2006 letterkunde en cultuurgeschiedenis bij de Vakgroep Neerlandistiek van de ELTE. In 2010 promoveerde zij aan de CEU op het proefschrift *Mary of Hungary in Court Context (1521-1531)*. Zij was medecoördinator, samen met Ton van Kalmthout en Remco Sleiderink van het internationaal onderzoeksproject *Beatrijs Internationaal* dat gericht was op vertalingen en bewerkingen van het Middelnederlandse verhaal (2009-2012). Samen met Elke Brems en Ton van Kalmthout coördineert zijn momenteel het NWO-internationaliseringsproject *The Circulation of Dutch Literature (CODL)*.

Anne Reynders studeerde Germaanse filologie in Brussel en in Leuven. Ze promoveerde in 1999 op een proefschrift met als titel *De Middelnederlandse 'Partholopeus van Bloys' en zijn Oudfranse origineel. Een studie van de vertaal- en bewerkingstechniek* (uitgegeven in 2002 bij Peeters in Leuven). Ze is verbonden aan de faculteit Taal & Communicatie van Thomas More Antwerpen (KU Leuven) waar ze vertaalwetenschap en Nederlandse literatuur doceert. Sinds 2006 is ze als geaffilieerd onderzoeker aan de KU Leuven verbonden. Ze doet vooral onderzoek naar Middelnederlandse vertalingen van Oudfranse romans.

Remco Sleiderink studeerde Nederlandse Taal- en Letterkunde aan de Universiteit Utrecht en promoveerde in 2003 aan de Universiteit Leiden met *De stem van de meester. De hertogen van Brabant en hun rol in het literaire leven (1106-1430)*. Hij is tegenwoordig hoofddocent oudere Nederlandse literatuur en campusdecaan Letteren aan de KU Leuven HUBrussel. Veel van zijn onderzoek situeert zich op het breukvlak van politiek en literatuur met bijzondere aandacht voor het literaire leven in Brussel en de meertaligheid van de middeleeuwse maatschappij. Samen met Orsolya Réthelyi en Ton van Kalmthout coördineerde hij het project *Beatrijs Internationaal* (2009-2012).

Clara Strijbosch studeerde piano aan het Utrechts Conservatorium en Nederlandse taal en literatuur aan de Universiteit Utrecht, waar zij in 1995 promoveerde op een proefschrift over de Ierse heilige Brandaan, dat in 2000 in Dublin gepubliceerd werd als *The seafaring Saint*. Ze werkte mee aan het *Repertorium van het Nederlandse Lied tot 1600* (2001) en aan het *Handbuch Minnereden*

(2012), en publiceerde boeken en artikelen over middeleeuwse reisliteratuur en (laat-)middeleeuwse lyriek. Sinds 2000 werkt zij als docent, journalist en onderzoeker op het gebied van Middelnederlandse literatuur en muziek.

Thea Summerfield is onderzoeker op het terrein van de Middelen-gelse, Anglo-Normandische en Middelnederlandse literatuur. Ze is ook actief als vertaler van primaire Middelnederlandse teksten en van secundaire literatuur over de middeleeuwen. Tot 1 januari 2007 was ze als universitair docent verbonden aan de Universiteit Utrecht, thans als geaffilieerd onderzoeker. Haar onderzoeksinteresses betreffen met name rijmkronieken en ridderromans in de bovengenoemde talen, meertaligheid en alle aspecten van vertalen.

Jan Van Coillie promoveerde in 1988 op een studie over de kinderliteratuur in Vlaanderen in de negentiende eeuw. Hij is hoogleraar Nederlandse taalbeheersing aan de Faculteit Letteren van de KU Leuven HUBrussel, waar hij ook jeugdliteratuur en jeugdliteratuur in vertaling doceert. Hij publiceerde tal van artikels en boeken over kinderpoëzie, de geschiedenis van de jeugdliteratuur, sprookjes en jeugdliteratuur in vertaling en adaptaties voor de jeugd. Hij is ook actief als recensent, vertaler en auteur.

Colette Van Coolput-Storms is hoogleraar aan de KU Leuven HUBrussel en deeltijds hoogleraar aan de Université Catholique de Louvain. Haar specialisatie-domein is Oudfranse letterkunde. In haar proefschrift bestudeerde ze twee onuitgegeven versies van de *Tristan en prose (Aventures querant et le sens du monde*, Leuven, UP Leuven, 1986). Daarna onderzocht ze Oudfranse narratieve teksten voornamelijk vanuit een antropologische invalshoek of een *ekphrasis*-perspectief. Momenteel gaat haar aandacht vooral uit naar Franse Bijbelparafrazen uit de twaalfde en dertiende eeuw en naar het graafschap Henegouwen als centrum voor literaire productie en receptie.

Walter Verschueren studeerde aan de Universiteit Antwerpen en de State University of New York at Binghamton, waar hij promoveerde in de vergelijkende literatuurstudie (1984). Hij doceert momenteel Engelse vertaling en vertaalwetenschap aan de Faculteit Letteren van de KU Leuven HUBrussel. Zijn onderzoek spitst zich toe op de culturele uitwisseling tussen het Verenigd Koninkrijk en de Lage Landen in de negentiende eeuw. Sinds 2005 is hij lid van de stuurgroep van CERES, het Centrum voor Receptieonderzoek van de KU Leuven HUBrussel.

Marike van Zessen studeerde Nederlandse taal- en letterkunde aan de Universiteit Utrecht en is afgestudeerd in historische letterkunde en cultuureducatie. Sinds 2002 is zij docent Nederlands aan het Christelijk Gymnasium te Utrecht. Sinds enige jaren vervult zij daar ook de taak van decaan. Zij is als gastdocent betrokken bij het vak 'Historische letterkunde in de klas' dat gegeven wordt aan studenten in de educatieve master door de afdeling historische letterkunde aan de universiteit van Utrecht.

DANKWOORD

Deze bundel is het resultaat van het project *Beatrijs Internationaal* en het daaruit voortkomende congres *Beatrijs de wereld in*. Onze dank gaat uit naar de instanties die op financiële of andere wijze hun steun hebben verleend. In alfabetische volgorde waren dat: het Algemeen Nederlands Verbond, het Centre for Reception Studies (Brussel), de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren, de Eötvös Loránd Universiteit (Boedapest), het Expertisecentrum Literair Vertalen van de Nederlandse Taalunie, de Haagse Kunstkring, de Hogeschool-Universiteit Brussel (thans KU Leuven HUBrussel), het Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis (Den Haag), de Koninklijke Bibliotheek (Den Haag), de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, de Koninklijke Schouwburg (Den Haag), het Letterkundig Museum, Musico Reizen en de Nederlandse Taalunie, alsmede een anonieme privé-sponsor. Marta Bigus en Wouter Rietbroek zorgden belangeloos voor het fraaie congressaffiche.

We danken ook de sprekers op het congres. Naast degenen die met een bijdrage in deze bundel zijn vertegenwoordigd waren dat Amanda Ignacia Alvarado (Den Haag), Marta Bigus (Universiteit Gent), Jacques van der Elst (SA Akademie vir Wetenskap en Kuns; Noordwes-Universiteit), Gheorghe Nicolaescu (Universiteit van Boekarest), Franco Paris (Universit   l' Orientale, Napels), Wim Rutgers (University of Cura  o), Rita Schlusemann (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg / Westfälische Wilhelms-Universität Münster), Agnes Sneller (Károli Universiteit Boedapest), Yves T'Sjoen (Universiteit Gent), Jaak Van Schoor (Universiteit Gent) en Luc Van Doorslaer (CETRA, KU Leuven / Lessius Antwerpen). De vertalers Gerrit Berveling (Esperanto), Klaas Bruinsma (Fries), Piet Bult (Stellingwerfs), Irmgard Swakhoven-Troeman (Papiaments) en Marco Prandoni (Italiaans, Friulaans) namen deel aan een rondetafelgesprek en jeugdauteur Agave Kruijssen liet zich interviewen door Karin van der Westen. Ook hen danken we bijzonder voor de vele interessante observaties. Eszter Kovács en Eszter Rih   hielpen als congressassistenten. Thea Summerfield danken we voor het nalezen van de Engelstalige abstracts.

PERSOONSNAMENREGISTER

A

Abaelardus, P. 361
Abel, E. 369, 370, 374
Adema, H. 27, 160, 229
Alberdingk Thijm, J.A. 24, 127, 163,
166, 180
Alberdingk Thijm, K.J.L. 259
Altena, P. 35
Alvarado, A.I. 18, 23, 405
Anderson, A. 138
Andringa, E. 143, 145, 147
Arion, F.M. 23
Aristofanes 248
Aubert, L. 321, 332
Ayres, H.M. 92

B

Babits, M. 42, 45, 46, 57
Babler, O.F. 315, 319, 325-326, 327,
328, 334
Bach, J.S. 331
Baker, G.P. 91
Bakhtin, M.M. 371
Baktai, D. 293
Barclay, R. (E.) 293, 332
Barnouw, A.J. 15, 21, 61, 63, 67, 77,
80, 81-82, 83, 84, 91, 92, 337,
393
Baroncelli, J. de 272, 273, 315, 321,
322, 332
Bassnett, S. 36

Baudelaire, C. 46
Beatrice of Nazareth (Beatrijs van
Nazareth) 92, 152
Beatrix 247, 248, 261
Beethoven, L. van 331
Benedictus 358
Benjamin, W. 31, 155
Benn, G. 43
Berg, W. (ps. van Lina Schneider) 21,
61, 63, 68, 138, 162, 393
Berveling, G. 18, 21, 405
Bianchetti, S. 332
Biesheuvel, I. 27, 161, 229
Bigus, M. 405
Bizet, G. 199
Blake, W. 46
Bogaerts, T. 293
Booth, W.C. 107
Bor, J. (ps. van Jan Jaroslav
Strejček) 319
Borel, H. 153
Borges, J.L. 46
Botticelli, S. 100
Bouberg Wilson, S.J. 20, 24, 160, 162
Bouman, A.C. 28, 336, 337, 338-
340, 347, 349
Boutens, P.C. 12, 13, 19, 20, 24, 34,
74, 98, 131, 134, 138, 144, 163,
164, 165, 175, 182, 229, 237-262,
283, 292, 347, 387, 391, 394,
398, 399

- Bouwmeester, L. 293
 Brandsma, F. 234, 235
 Bratranek, F.T. 318, 331
 Brecht, B. 44
 Bredero, G.A. 255
 Brems, E. 25, 139, 175, 397, 401
 Brennenraedts, M. 151, 152
 Brentano, C. 35
 Brindeau, J. 332
 Brodsky, J. 381
 Brooker, P. 75
 Browning, R. 45
 Bruijns, G.W.J. 248
 Bruins, D. 248-255, 261
 Bruinsma, K. 18, 22, 405
 Bruins-van der Hoop, A.C. 255
 Bult, P. 14-15, 18, 405
 Burne-Jones, E. 75, 96, 100
 Busken Huet, C. 125
- C**
- Caesarius van Heisterbach 6, 11, 15,
 33, 35, 61, 76, 266, 270, 357-361,
 366
 Calderón de la Barca, P. 35
 Calmeyer, H. 332
 Cantor, P. 362
 Carmi, M. (Princess Norina
 Matchabelli) 269, 270
 Carré, M. 269
 Casanova, G. 379
 Cendrars, B. 299
 Chaix, L. 332
 Chaucer, G. 80, 96, 389
 Chiao, M. 46
 Cicero 348
 Claes, P. 39, 41, 46
 Claus, H. 35, 46, 146, 194
 Clément, J. 332
 Clifford Kocq, J.R. 250, 254
 Closset, F. 22
 Cochran, C.B. 268, 292
 Cockin, K. 91
 Cohen, L. 352
 Colledge, E. 21, 81, 83, 84, 85
 Collette, J. 255, 256
 Conscience, H. 315-316, 330
 Cornelis, E. 216
 Cox, W. 261
 Cramer, R. 33, 239, 240, 245, 247,
 257-258
 Crawford, E.C. 342
 Curtius, E.R. 389
- D**
- Dacier, A. 44
 Dante 41, 43, 44, 45, 73, 103, 325,
 389
 Daróczi, A. 13, 22, 41, 224, 397
 Dautzenberg, J.A. 134, 138
 Davidov, A.A. 200
 Davidson, J. 91, 93, 97-101, 103,
 241
 De Baëre, J-P. 332
 De Beer, T.H. 129, 137, 138
 De Brauw, H. 252, 255
 De Brauw, L. 26, 138, 282
 De Busscher, L. 22, 299, 313
 De Geest, D. 146
 De Gruyter, J.O. 275
 De Klerk, G.J. 28, 336, 338-341,
 349, 355
 De Man, L. 392
 De Marez, H. 22, 299-300, 313
 De Meester, J. jr. 280, 294, 301
 De Muij-Fleurke, H.J. 261
 De Roos, S.H. 255-256, 262
 De Roover, A. 141

- De Vooyo, C.G.N. 23, 24, 174, 270,
284, 295, 325, 326, 367
- De Vries, M. 91
- De Vries, Y. 261
- De Wolf Fuller, H. 15, 21, 61, 64,
66-69, 76-78, 83, 84
- De Zoete, J. 261
- Debussy, C. 198-199, 200, 202-203,
209, 216
- Deken, A. 374-375
- Dekker, G. 337
- Delacre, J. 25, 302-303, 310, 314
- Deml, J. 320, 327
- Den Hertog, N.H. 285
- Diederic van Assenede 336
- Diels, J. 279
- Doudelet, K. 21, 22, 244
- Douglas, A. 242
- Doutrepoint, G. 305, 310, 314
- Dowlaszewicz, M. 13, 18, 59, 397
- Draux, R. 14, 357, 397
- Drehmanns, F. 19, 26, 164, 166-168,
175, 313
- Du Bellay, J. 43
- Duinhoven, A.M. 18, 23, 24, 32, 33,
48, 62, 66, 68
- Dumas, A. 301
- DuPlessis, R.B. 369, 371
- E**
- Eelen, J. 268
- Elskamp, M. 305
- Elsschot, W. 194
- Emants, M. 375
- Engelbrecht, W. 14, 23, 315, 328,
398
- Enschedeé, J. 237, 242-243, 248-257,
261, 262
- Erasmus 318
- Essers, B. 256, 262
- Even-Zohar, I. 10, 14, 143
- Everts, W. 133, 137
- Evertsen, H. 258
- Eykans, F. 26, 164, 166, 168-169,
175, 179, 182, 186-188, 190
- F**
- Fabre, G. 199, 200, 215
- Faggin, Ğ. 22
- Feith, R. 234
- Ferrini, L. 15-16, 22
- Fischer, O. 315, 319, 328
- Flink, R. 293
- Florentijn (ps. van W.C. Capel) 24,
163-164
- Fontijn, J. 377
- Franck, C. 202
- Franck, E. 27, 106, 109-122, 164,
169-170, 179, 181-182, 186-189,
191, 229
- Frank, A. 316
- Frost, R. 43
- G**
- Gabriël, R. 20
- Gautier de Coinci 308
- Geirnaert, D. 175
- Gelenius, G. (Řehoř Hrubý z
Jelení) 318
- Gera, J. 14, 369, 398
- Gérald, J. 332
- Geyl, P. 21, 61, 63, 65-69, 78-79,
83-84, 394
- Gibbs, H. 246
- Gielen, J.J. 132, 133, 138, 151
- Gijsen, M. (ps. van Jan-Albert
Goris) 21, 81
- Gleeson White, J.W. 102

- Goethe, J.W. von 347
 Gondry, J. 19, 25, 61, 63-66, 160,
 162, 179, 181-185, 190, 300
 Gorter, H. 240
 Gosschalk, M. 240
 Goud, M. 13, 24, 237, 398
 Göpferich, S. 10-11
 Grammens, F. 263-264, 287
 's-Gravesande, G.H. 240
 Guiette, R. 6, 12, 14, 20, 22, 24, 28,
 297-314, 326, 387-390, 393-394
- H**
- Hadewijch 92, 152, 397
 Hanuš, I.J. 330
 Harlasová-Schrödllová, M. 322
 Hart, W. 282
 Havlíček Borovský, K. 330
 Hecke, F. van 25, 194, 302, 312
 Heilbron, J. 38
 Heinsius, N. 7
 Helsen, W. 220, 234
 Hendrik van Veldeke 331
 Henric den Lettersnider 249, 251,
 255-257
 Henriquez Pimentel, B. 261
 Hermans, T. 85
 Herreman, R. 213
 Hertzog, J.B.M. 344
 Heynders, O. 369, 381
 Heynickx, R. 144
 Hirsch, M. 369-370, 374
 Hock, A. 26, 282
 Hoffmann von Fallersleben, A. 319,
 330
 Hoffmansthal, H. von 314
 Holk, A. 331
 Honders, J. 26, 160, 162-163
 Honigh, C. 23, 24, 61, 63-64, 71,
 127, 132, 133, 138, 160, 162
 Hooft, P.C. 46
 Hooykaas, A. 26, 283-285, 295
 House, J. 348
 Housman, A.E. 95
 Housman, C. 102
 Housman, L. 21, 74-77, 83-84, 91,
 93-100, 102, 103, 267
 Hölderlin, F. 46
 Hugo Ripelin van Straatsburg 366
 Hugo, V. 301
 Huizinga, J. 393
 Humperdinck, E. 268-269, 281
 Hutcheon, L. 11-12, 106, 121, 123,
 139-140, 143, 154-155, 266, 286
 Hübner, F.M. 21, 61, 63, 64-68
- I**
- Ibsen, H. J. 98
 Ignotus (ps. van Hugó Veigelsberg) 43-
 44
 Innocentius III 359
- J**
- Jacob van Maerlant 35, 337, 387,
 389, 397
 Jacob, M. 299
 Jakobson, R. 10, 18, 33, 43, 85, 267
 Jan van Ruusbroec (zie ook John
 Ruysbroek) 81, 316, 320
 Jansen, H. 235
 Janssens, J. 21, 22, 393
 Janssens, M. 275
 Japin, A. 379
 Jonckbloet, W.J.A. 7, 9, 78, 125-126,
 137, 140, 143, 177, 265, 268,
 330-331, 337

Jonckheere, K. 27, 61, 67, 69, 160,
162-163, 179-183, 185, 191, 194
Jongenelen, B. 87, 92
Josz, M. 303, 310, 314
Juliana 248

K

Kaakebeen, C.G. 24, 129-130, 138,
185, 337
Kakebeeke, J. 244
Kalašová, M. 320-321, 327
Kalda, F. jr. 315-317, 319, 330
Kalda, F. sr. 317
Kalda, R. 330
Kámen, P. 326
Karel IV 317
Karel V 331
Kazinczy, F. 57
Keller, G. 35, 138, 281
Kelletat, A. 47
Kemp, P. 13, 25, 139-155, 164, 166,
175, 312, 313
Kestemont, M. 60
Kiers, G. 292
Kittredge, G.L. 91
Klinkenberg, J.-M. 305
Kloos, W. 240
Kloppers, J. (ps. van P.C. Schoonees)
356
Knippenberg, T. 27, 230, 236
Kommissarzhevskaya, V. F. 268
Kosztolányi, D. 42, 45
Kovács, E. 13, 125, 399, 405
Krijtová, O. 317
Kruijssen, A. 9, 18, 27, 106-122,
164, 169-170, 229, 405
Kusters, W. 139, 140, 144-148, 152,
154
Künzel, R.E. 367

L

Lagerlöf, S. 139, 145
Lägers, H. 223, 234
Lamberts Hurrelbrinck, H.J.L. 25, 147
Laméris-Essers, T. 262
Landré, W. 9, 195, 199-207, 215,
216, 276
Langland, E. 369, 370, 374
Lansberg, P. 127
Larbaud, V. 34
Le Roux, T.H. 337
Le Tarare, J.-P. 332
Léger, F. 299
Liefstinck, G.I. 392
Ligthart, J. 24, 129-130, 163-165,
175
Lilien, I. 9, 195, 196, 207-212 215,
216, 217, 276, 302, 315, 321-324,
327, 329, 332, 333
Linnebank, H. 153
Logeman, H. 91
Lope de Vega, F.A. 35
Lulofs, F. 18, 47, 74, 78, 105, 229
Lyon Mix, K. 103
Lyon, E. 148

M

Mackaay, O. 235
Maes, K. 314
Maeterlinck, M. 12, 33, 75, 94, 100,
101, 138, 182, 195, 196, 198-207,
211, 213, 241, 242, 244, 267-268,
270, 271, 273, 274, 281, 286,
288, 299, 302-303, 305, 310, 314,
315, 320-321, 323, 327, 331, 332,
347, 387
Magerman, P. 26, 292
Malory, Sir T. 75, 91
Manducator, P. 362

- Mantingh, E. 13, 219, 234, 235, 236, 399
 Marais, R. 14, 28, 335, 399
 Marchal, P. 332
 Maritain, J. 146
 Martínez Sierra, G. 321
 Martinů, B. 321
 Marx, L. 9, 20, 350-352, 395
 McGann, J. 100
 Mechtild van Maagdenburg 152
 Meder, T. 27, 34, 229, 230
 Mees, N. 9
 Meulemans, A. 24
 Meyerhold, V. 268
 Miedema, N. 102
 Miélot, J. 367
 Millais, J.E. 75, 100
 Miller, N.K. 369, 370-371
 Milowanoff, S. 272, 321, 332
 Mitropoulos, D. 200
 Moller, H.W.E. 133
 Montaigne, M. de 378
 Montesquieu 42-43, 56
 Monteyne, L. 103, 271
 Morris, W. 96
 Mourek, V. 318, 331
 Mulisch, H. 389
 Multatuli 316, 330
 Munday, J. 348
 Muns, L. 9, 13, 19, 180, 195, 292, 294, 302, 400
 Musch, J. 280-281
 Musch-Smitshuyzen, M. 280-281
- N**
- Naaijken, T. 13, 18, 29, 155, 400
 Nabokov, V. 86
 Nádasy, Á. 44
 Naeff, T. 270
 Naessens, J. 279
 Nagel, M. 27
 Neilson, W.A. 91
 Neruda, P. 46
 Newmark, P. 348
 Nicolaescu, G. 405
 Nida, E. 348
 Nodier, C. 200, 211, 273, 332
 Nolet de Brauwere van Steeland, J. 138
 Noot, B. 134
 Nord, C. 346
 Nordahl, H. 15, 22
- O**
- Oakley, E. 102
 Ohlhoff, C.H.F. 338, 341, 355
 Onstein, F. 26, 124, 164, 169
 Oom Sarel (ps. van P.C. Schoonees) 356
 Oosthout, R. 294
 Opperman, D.J. 352, 355
 Ostrčil, O. 322, 327, 332
 Oversteegen, J.J. 375
- P**
- Padberg, H. 154
 Paris, F. 405
 Parlevliet, S. 13, 400
 Parsons, B. 87
 Passenier, A. 27, 106-122, 164, 169-171, 229
 Pattison, J. 342
 Paulus Diaconus 103
 Penon, G. 126, 137
 Pius XI 144
 Pleij, H. 134
 Poe, E.A. 45, 46
 Poot, J. 275
 Potter, H. 220
 Prandoni, M. 18, 405

- Prins, A. 246
 Prins, J. (ps. van C.L. Schepp) 26, 164, 313
 Prins, N. 246
 Prinsen, J. 127-129, 342
 Pseudo-Augustinus 366-367
 Putman, W. 314
 Pym, A. 182
- R**
- Rába, Gy. 42
 Radiguet, R. 147
 Rakovszky, Zs. 22, 41, 46-48, 56
 Reeser, E. 203, 216
 Reijnders, K. 98, 241
 Reinhardt, M. 268-271, 279, 280-281, 286, 293
 Reiss, K. 346
 Réthelyi, O. 5, 14, 18, 20, 22, 26, 47, 57, 180, 263, 401
 Reynaert, J. 158, 371
 Reynders, A. 13, 177, 401
 Ricketts, C. 95, 100
 Rietbroek, W. 8, 405
 Rihó, E. 405
 Rijpma, E. 132
 Robaard, H. 261
 Rodenbach, G. 305
 Roelofsen, A. 293
 Roemans, R. 20, 26, 392
 Rosenstand, E. 23
 Rossetti, D.G. 45, 75, 100, 103
 Royaards, W. 275
 Royaards-Sandberg, J. 275
 Ruijssenaars, J.F. 282
 Rutgers, W. 18, 23, 405
 Rutten, F. 19, 25, 103, 138, 144, 145, 195, 196, 204-207, 211, 270-274, 276, 283, 286, 293, 294, 313, 394
 Ruyschaert, T. 229, 236
- S**
- Sanders van Loo, A.W. 21
 Scheurleer, D.F. 256
 Schlegel, W. 57
 Schlusemann, R. 405
 Schmitz, J. 295
 Schoonees, P.C. 20, 342-343, 344, 345, 346, 347, 348, 349-350, 355, 356
 Schönberg, A. 209
 Schulting-Dolk, W. 44
 Schutte, H.J. 338
 Schutte, R. 336, 338-341, 349, 355
 Seghers, E.-J. 301
 Shakespeare, W. 44, 78
 Shannon, C.H. 95
 Shelley, P.B. 46
 Siddal, E. 103
 Sikkema, M. 235
 Simons, L. 21, 74-77, 83, 84, 91, 93-103, 267
 Sintobin, T. 146
 Sleiderink, R. 5, 8, 19, 126, 174, 178, 179, 180, 194, 234, 266, 292, 312, 401
 Smit, G. 27, 61, 64, 67-69, 160, 162, 336
 Šnajdauf, A. 333
 Sneller, A. 398, 405
 Soukup, E. 320
 Sovet, A. 332
 Spear, J. 25, 194
 Spierings, K. 282
 Spitz, R. J. 25, 131-132, 134, 138, 160, 162, 313

- Spoorenberg, J. 26, 282
 Staël, Mme de 57
 Stapper, L. 35
 Starkey, R. 246
 Steenhoff-Smulders, A. 138
 Stols, A.A.M. 245, 248, 261
 Stracke, D. A. 37, 287-288, 300,
 313, 336
 Strijbosch, C. 13, 91, 157, 401
 Struijs, J. 77
 Stuber, M. 129, 130
 Stuyvaert, F. 300, 326
 Suk, J. 322
 Summerfield, T. 13, 15, 73, 234,
 402, 405
 Suster Bertken 39
 Sutro, A. 93
 Švandová, E. (geb. Emílie
 Jelínková) 321, 332
 Swakhoven-Troeman, I. 18, 23, 405
 Swinburne, A.C. 45, 75, 99
 Swinnen, A. 369, 376
 Szalatnay, M. 317
- T**
- T'Sjoen, Y. 405
 Tartaud-Klein, A. 272, 293
 Teeuwen, H. 220, 234
 Teirlinck, H. 15, 19, 23, 25, 34, 138,
 179-182, 186, 188-190, 195-199,
 202, 207-213, 216, 244-245, 273-
 278, 281, 283, 286, 288, 302,
 303, 312, 313, 321, 394
 Ter Gast, F. 292
 Terburgh, S.M. 342
 Thacker, A. 75
 Theer, O. 320
 Theophilus van Adana 97
- Timmermans, F. 21, 25-26, 164,
 166, 179, 181, 186, 188, 189,
 194, 313, 319
 Tinbergen, D.C. 24, 128-130, 137,
 138, 337, 347
 Toorop, C. 239, 246
 Toorop, J. 239-240, 248, 256, 257
 Tóth, Á. 42, 45
- U**
- Uyen, M. 35
- V**
- Van Altena, E. 87, 92
 Van Assche, H. 20, 26
 Van Bruggen, C. 377-379
 Van Campen, M. 126-127, 131-134
 Van Coillie, J. 13, 105, 402
 Van Coolput-Storms, C. 14, 297,
 366, 402
 Van de Woestijne, K. 275, 279
 Van den Eynde, J.M. 26, 186-190
 Van den Vondel, J. 46
 Van der Elst, J. 405
 Van der Hoop, A. 250, 255
 Van der Logt, A. 283
 Van der Lugt Melsert, C. 272
 Van der Noot, T. 236
 Van der Vlist, E. 9
 Van der Westen, K. 18, 124, 405
 Van Deyssel, L. (ps. van K.J.L.
 Alberdingk Thijm) 238, 259
 Van Dishoeck, C.A.J. 237-257, 260,
 261
 Van Doorslaer, L. 405
 Van Driel, J. 59-60, 62, 65
 Van Eeden, F. 376-378
 Van Eetvelde, J. 229, 236
 Van Eyck, P.N. 248, 261

- Van Hoof, F. 26, 160, 162-163
 Van Hugten, P. 258
 Van Kalmthout, T. 5, 13, 20, 125,
 292, 399, 401
 Van Leer, A. 256
 Van Lier-Schmidt Ernsthausen,
 C.C.V. 254, 262
 Van Looy, J. 255
 Van Mierlo, J. 392, 393
 Van Oogen, J. 295
 Van Oostrom, F. 16, 35, 157-158,
 371, 385, 400
 Van Os, Q. 106, 122
 Van Overbeke, H. 21, 22, 26, 138,
 179, 181-182, 185, 190, 277-279,
 283, 284, 287, 294, 297, 299-303,
 306, 308, 309, 312, 313, 314
 Van Overbeke, J. 314
 Van Raalte, A. 216
 Van Riesen, W. 293
 Van Rooy, H. 25, 194, 313
 Van Schaik, J.L. 20, 337, 342, 345,
 346, 355
 Van Schoor, J. 216, 405
 Van Veen, A. 261
 Van Veen, D. 253, 255
 Van Veen, K. 253
 Van Well, J. 141, 144-145
 Van Wilderode, A. 26
 Van Wyk Louw, N.P. 337, 345-347,
 355
 Van Zessen, M. 13, 219, 403
 Vanderborght, P. 304, 311
 Vanfraussen, E. 146
 Vanstraelen, A.G. 27, 160, 164, 171
 Vareno, E. 240
 Velásquez, G. 200
 Verbeke, E. 242
 Verdam, J. 91, 129
 Verèl, D. 292
 Verhaeren, E. 305
 Verhoeven, B. 293
 Verhofstede, A.L. 338, 392
 Verkade, E. 293
 Verlaine, P. 75, 100
 Vermaut, J. 26, 300, 303, 309, 311,
 313, 314
 Vermeer, H.J. 346
 Vermeylen, A. 304, 311, 319
 Verschueren, R. 275
 Verschueren, W. 13, 91, 93, 402
 Vervoorn, L. 295
 Verwey, A. 132, 246, 260
 Villiers de l'Isle Adam, A. 200
 Villon, F. 45
 Vink, P. 282, 285
 Visser, J. 7
 Vloers, P. 6
 Vogel, A. 240
 Vollmöller, K. 268-270, 281, 313
 Voormolen, A. 240
 Vuysters, J. 26, 282, 295
- W**
- Wagner, R. 198, 203, 213, 216
 Walschap, G. 194
 Walther van Châtillon 317
 Watenphul, H. 12, 266, 267
 Wattez, O. 24, 163-164, 178, 180,
 182, 186, 188, 189
 Watts, G.F. 100
 Wenig, J. 321
 Wesselman, G. 235
 Wijdeveld, H.T. 275-276
 Wilde, O. 242
 Wilmink, W. 11, 20, 27, 34, 47, 61,
 63, 66, 69, 88, 110, 160, 163, 219,
 220, 229-230, 236

PERSOONSNAMENREGISTER

Winkler Prins, J. 25, 164, 313

Witlox, J. 24, 164, 166-167, 175,
178, 182, 186, 188, 189

Witte, T. 234, 235

Wolff, A. 199-200

Wolff, E. 374, 375

Wolters, M.F.J. 131, 133

Woolf, V. 139

Worp, J.A. 91

Y

Yeats, W.B. 75, 99

Z

Zapotočká, P. 330

Zatočil, L. 317, 319, 330

Zemel, R. 159

Zemlinsky, A. von 209

Zeyer, J. 315, 318, 321, 323, 327,
333