

HUICHELEN MET TARTUFFE IN DE REPUBLIEK



Een onderzoek naar de Nederlandstalige edities van
Molières *Le Tartuffe, ou l'Imposteur* (1669) in de
zeventiende en achttiende eeuw

Lonneke Rijken

S4345142

Lonneke.rijken@student.ru.nl

22 juni 2017

Masterscriptie Nederlandstalige Letterkunde

Prof. dr. Johan Oosterman

Dr. Sophie Reinders MA

Verantwoording afbeeldingen

Afbeelding op de titelpagina: Detail uit *Molière dans le rôle de César dans La Mort de Pompée* (1656) van Nicolas Mignard (1606-1668).

Afbeelding op de tussenpagina's: Detail uit *Pièce de Molière* (ongeveer 1860) van Honoré Daumier (1808-1879).

INHOUDSOPGAVE



Voorwoord	6
Samenvatting.....	8
Inleiding	10
Methode.....	20
Methode analyse parateksten.....	21
Methode analyse toneelstukken.....	22
Corpus	27
Samenstelling van het corpus	28
<i>Le Tartuffe</i> (1669) – Molière	31
Samenvatting.....	31
L'affaire du Tartuffe	32
Bibliografische gegevens en parateksten	34
Verantwoording editiekeuze	35
<i>Steyl-oor</i> (1674) – Pieter Schaak	36
<i>De schynheilige</i> (1686) – Pieter de la Croix	41
<i>Tertuffe</i> (1733) – Jacob van Ryndorp	43
<i>Tartuffe</i> (1777) – Bruno Zweerts.....	44
<i>De huigchelaar</i> (1789) – Johannes Nomsz.....	47
Analyse van de parateksten	49
Inventarisatie van de parateksten.....	50
Functies van de parateksten	52
Vergelijking met de parateksten in <i>Le Tartuffe</i>	58
Analyse van de toneelstukken	60
<i>Tartuffe</i> en <i>De huigchelaar</i>	61
<i>Steyl-oor</i>	65
<i>Tertuffe</i>	73
<i>De schynheilige</i>	79

Conclusie en discussie.....	83
Literatuur	94
Primaire literatuur.....	95
Secundaire literatuur.....	97
Bijlagen	101
Bijlage 1: Analyse-instrument Paul Claes	102
Bijlage 2: Overzicht zeventiende- en achttiende-eeuwse Nederlandstalige edities van Molières toneelstukken.....	103
Bijlage 3: Gegevens van de toneelstukken	107
Bijlage 4: Frontispices	109
Bijlage 5: Parateksten bij de Nederlandstalige edities.....	111

VOORWOORD



Met deze masterscriptie sluit ik de master Europese Letterkunde, specialisatie Nederlandse Letterkunde af. In 2013 ben ik gestart met de bachelor Nederlandse taal en cultuur aan de Radboud Universiteit in Nijmegen en ik heb deze opleiding met veel plezier gevolgd. Ik hield al erg veel van literatuur voordat ik aan de studie begon en heb mijn hart op kunnen halen aan de vele letterkundige vakken die ik heb gevolgd. Mijn interesse voor vroegmoderne, komische literatuur is vooral gewekt door de minorcursus ‘Vroegmoderne letterkunde: humoristische en satirische teksten in de zeventiende en achttiende eeuw’ die met veel enthousiasme door Sophie Reinders werd gegeven. Deze cursus lag dan ook aan de basis van mijn keuze om voor mijn scriptie onderzoek te gaan doen naar komische toneelstukken.

Ik wil graag op deze plek een aantal mensen bedanken. Allereerst wil ik prof. dr. Johan Oosterman en dr. Sophie Reinders MA bedanken voor het begeleiden van mijn scriptie. Ik heb de afgelopen maanden veel gehad aan de scriptiebijeenkomsten en het commentaar op de ingeleverde stukken. Ook wil ik graag mijn ouders bedanken voor hun steun en bemoediging gedurende mijn studie.

Ik wens u veel plezier toe tijdens het lezen van mijn scriptie.

Lonneke Rijken

Ede, 22 juni 2017

SAMENVATTING



Er zijn in de zeventiende en achttiende eeuw vijf Nederlandstalige edities van Molières *Le Tartuffe, ou l'Imposteur* (1669) verschenen: de vertalingen *Tartuffe, of De huichelaar* (1777) van Bruno Zweerts en *De huigchelaar* (1789) van Johannes Nomsz, de bewerkingen *Steyl-oor, of De schijnheylige bedrieger* (1674) van Pieter Schaak en *Tertuffe, of de schynheilige bedrieger* (1733) van Jacob van Ryndorp en de vrije bewerking *De schynheilige* (1686) van Pieter de la Croix. In dit onderzoek is gekeken naar de manier waarop *Le Tartuffe* in de zeventiende en achttiende eeuw naar het Nederlands is overgezet en de manier waarop de toneelstukken in deze periode zijn uitgegeven. Het eerste is onderzocht door de veranderingen in de toneelstukken ten opzichte van *Le Tartuffe* te analyseren. Hierbij is gebruik gemaakt van de theorie over intertekstualiteit en het analyse-instrument dat Paul Claes ontworpen heeft om intertekstuele transformaties te beschrijven. Het tweede is onderzocht door alles wat in een druk van de toneelstukken staat, de zogenaamde parateksten, te analyseren. Hierbij is de theorie van Gérard Genette over parateksten gebruikt en is vooral de nadruk gelegd op de functies die de parateksten hebben.

In het onderzoek is naar voren gekomen dat *Le Tartuffe* in de onderzochte toneelstukken op verschillende manieren naar het Nederlands is overgebracht. In de bewerkingen en de vrije bewerkingen is veel sprake van aanpassingen, terwijl in de vertalingen alleen hier en daar sprake is van een aanpassing. Ook de manier waarop de toneelstukken zijn uitgegeven is zeer verschillend. Er staan verschillende soorten parateksten bij de drukken van de toneelstukken en de parateksten hebben verschillende functies. Er kunnen twee ontwikkelingen worden geconstateerd in de Nederlandstalige edities uit de zeventiende en achttiende eeuw. Allereerst wordt er in de toneeltekst van de toneelstukken uit de zeventiende- en vroegachttiende eeuw meer gemoraliseerd dan in die van de toneelstukken uit de laatachttiende eeuw, maar is er in de parateksten uit de zeventiende en achttiende eeuw volop sprake van moralisatie. Ten tweede kan er in de zeventiende- en achttiende-eeuwse toneelstukken een ontwikkeling in de manier van vertalen worden vastgesteld, namelijk van veel aanpassen en vrij vertalen naar minder aanpassen en meer letterlijk vertalen. De verwachtingen dat er in de Nederlandstalige edities sprake zou zijn van aanpassingen ten opzichte van *Le Tartuffe* en van vernederlandsing zijn bevestigd. De verwachtingen dat de aanpassingen vooral betrekking zouden hebben op kleine elementen en dat er meer sprake zou zijn van moralisatie dan in *Le Tartuffe* blijken niet voor alle Nederlandstalige edities te kloppen.

INLEIDING



Tussen 1674 en 1789 zijn in de Republiek vijf toneelstukken verschenen die één ding met elkaar gemeen hebben, namelijk Molières blijspel *Le Tartuffe, ou l'Imposteur* uit 1669. Waarom hebben vijf verschillende auteurs verspreid over iets meer dan honderd jaar hetzelfde toneelstuk als uitgangspunt genomen? Zijn deze toneelstukken allemaal hetzelfde of hebben de auteurs het Franse toneelstuk naar hun eigen wensen aangepast? Deze vragen vormen de basis van dit onderzoek. Voordat er echter ingegaan kan worden op wat er precies onderzocht gaat worden en op welke manier het onderzoek is opgebouwd, is het belangrijk om de literair-historische context van de toneelstukken te bespreken. Daarom zal er eerst ingegaan worden op de komische toneelcultuur in de zeventiende eeuw en de verandering die hierin vanaf omstreeks 1650 waargenomen kan worden. Vervolgens wordt het Frans-classicisme behandeld, een literaire stroming die vanaf ongeveer 1670 voet aan de grond krijgt in de Republiek en tot ver in de achttiende eeuw dominant is geweest. Met de bespreking van het Frans-classicisme wordt langzaam toegewerkt naar Molière, want in deze periode waren onder andere zijn toneelstukken erg populair. Daarna wordt het onderzoek dat al naar de Nederlandstalige edities uit de zeventiende en achttiende eeuw van Molières toneelstukken is gedaan besproken en wordt toegelicht wat er in dit onderzoek gedaan gaat worden.

Personages die zich als een ander voordoen om achter iemands rug om met zijn vrouw naar bed te gaan, grove afranselingen, dubbelzinnigheden, personages die schelden, vloeken en tieren, en heel veel grapjes over poep, plas en seks. Dit zijn zomaar wat voorbeelden van dingen waar een zeventiende-eeuws publiek om gelachen zal hebben wanneer ze een klucht of een blijspel/komedie zagen.¹ Hoewel het blijspel en de klucht in de zeventiende eeuw minder hoog aanzien genoten dan het treurspel, is het komische goed vertegenwoordigd in de zeventiende-eeuwse toneelcultuur. Het was bijvoorbeeld zeer gebruikelijk dat de opvoering van een tragedie of tragikomedie werd gevolgd door de opvoering van een klucht. Na een blijspel kon ook een klucht volgen, maar dit kwam volgens René van Stipriaan, die veel onderzoek heeft gedaan naar het komische in de zeventiende eeuw, veel minder vaak voor en bovendien waren blijspelen in vergelijking met tragedies en tragikomedies veel minder vaak het hoofdonderdeel van een toneelvoorstelling.² Deze verhouding is terug te zien in het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg: in de periode van 1638 tot en met 1665 bestond dit bijvoorbeeld uit ruim honderdvijftig ernstige toneelstukken tegenover ongeveer negentig

¹ Dekker, p. 359-367.

² Van Stipriaan 1996a, p. 164; Van Stipriaan 1996b, p. 19.

komische waarvan het merendeel kluchten.³ Daarnaast bevatten veel ernstige toneelstukken tussenscènes die door de toneelschrijvers gebruikt konden worden om commentaar op de rest van het stuk te leveren.⁴ In deze tussenscènes zaten veel komische elementen zoals kluchtige taferelen met personages van een lage stand. Voorbeelden van kluchtig taferelen zijn het verkopen van gestolen goederen aan de rechtmatige eigenaar of vreemdgaan met de buurman onder de neus van de buurvrouw. Een klucht en een komedie verschillen vooral van elkaar in de lengte van het stuk en het type personage dat erin voorkomt. Volgens literatuurhistorica Mieke B. Smits-Veldt is een klucht veelal een stuk korter dan een blijspel en bovendien minder vaak in bedrijven ingedeeld.⁵ Daarnaast komen volgens haar de personages in een blijspel veelal ‘uit de lagere (maar vaak ook midden-)klasse’, in kluchten komen die vrijwel uitsluitend uit de lagere klassen.⁶

Er zijn voor de aanwezigheid van het komische in de zeventiende-eeuwse toneelcultuur naast het feit dat het puur vermaak aan het publiek bood twee andere redenen aan te wijzen. De eerste reden is het in de zeventiende eeuw gangbare idee dat vermaak zoals het blijspel en de klucht ingezet kon worden om melancholie of zwartgalligheid te verdrijven.⁷ Uitgaand van de humorenleer, waarin de verhouding van de vier lichaamssappen bloed, slijm, gele gal en zwarte gal als bepalend gezien werd voor iemands fysieke en geestelijke toestand, veronderstelde men dat melancholie veroorzaakt werd door een teveel aan zwarte gal. Dit kon aangeboren zijn of veroorzaakt worden door ‘droevig stemmende gebeurtenissen als het overlijden van dierbaren of maatschappelijke turbulenties, maar ook door eenzaamheid, grote verantwoordelijkheden, drukke bezigheden, de duisternis van de winter en het zien van een ernstig toneelstuk’.⁸ Vermaak kon voor afleiding zorgen en iemand opvrolijken. Hierdoor kon de balans tussen de lichaamssappen zich herstellen en als gevolg daarvan nam de melancholie weer af. Naast deze heilzame werking was het komische toneel in de zeventiende-eeuwse toneelcultuur ook op een andere manier van belang. Het belang van zelfbeheersing werd getoond door de nadelige gevolgen van de onbeteugelde hartstochten van de volkse personages. Daarnaast benadrukten de vele vormen van bedrog zoals listen en vermommingen

³ Smits-Veldt 1991, p. 18-21, tabel op p. 24. Smits-Veldt geeft in de tabel op pagina 24 niet aan hoeveel blijspelen en hoeveel kluchten, wel dat het om ca. vijfenzeftig nieuwe stukken gaat en ca. vijftien oude.

⁴ Van Stipriaan 1996a, p. 164; Smits-Veldt 1991, p. 20.

⁵ Smits-Veldt 1991, p. 21.

⁶ Smits-Veldt 1991, p. 19; Porteman en Smits-Veldt 2008, p. 225-226.

⁷ Van Stipriaan 1996b, p. 25.

⁸ Van Stipriaan 1996b, p. 25 en 34.

waarmee de domme personages door slimme personages bedrogen konden worden en waarmee de blijspelen en kluchten bol staan het belang van een scherp oordeelsvermogen.⁹

In de loop van de tweede helft van de zeventiende eeuw is het karakter van het komische toneel veranderd. Volgens Van Stipriaan verdwijnt scabreus taalgebruik, veranderen de personages van volks in kleinburgerlijk en leidt het bedriegen van andere, domme personages niet langer tot een beloning, maar wordt het bestraft.¹⁰ Hij constateert dan ook dat ‘de verwickelingen in de komische stukken rond 1700 nog “kluchtig” zijn, zoals ze dat een halve eeuw eerder waren, maar dat ze worden afgesloten met een sterk moraliserend einde’.¹¹ Tegelijkertijd is er sprake van een toename van satire in de toneelstukken.¹² Deze combinatie van moralisatie en satire is niet vreemd, omdat satire een effectieve manier is om ondeugden in de maatschappij mee aan de kaak te stellen. Met behulp van satirische technieken zoals humor, ironie en sarcasme worden onderwerpen namelijk op indirecte wijze aangevallen.¹³

De verandering in het karakter van de komische toneelcultuur valt deels samen met de opkomst van het Frans-classicisme. Vanaf de jaren zestig van de zeventiende eeuw werden in de Republiek de Franse toneeltheorieën van de *doctrine classique* en bijbehorende toneelstukken geïntroduceerd die pas in de negentiende eeuw weer uit de mode begonnen te raken.¹⁴ Wegbereider van het Frans-classicisme was het in 1669 opgerichte kunstgenootschap *Nil Volentibus Arduum* (NVA) dat zeer felle kritiek uitte op het bestaande toneel en de bestaande toneelopvattingen. Volgens Smits-Veldt was het doel van NVA om ‘de wilde, ongecivileerde uitwassen van het toneel qua vorm en inhoud *bij te schaven* en *te polijsten*’.¹⁵ In eerste instantie beperkte NVA zich tot het bewerken van bestaande toneelstukken die in de Amsterdamse Schouwburg werden opgevoerd en deze van kritische voorredes voorzien, maar het gezelschap kreeg snel meer gezag.¹⁶ Na de heropening van de Schouwbrug in 1677 kon er directer invloed worden uitgeoefend op het repertoire, omdat toen drie van de zes personen verantwoordelijk voor het beheer van de Schouwburg NVA-leden waren. Naast het uiteenzetten van de theorieën werden er strenge toneelwetten opgesteld voor wat ‘goed’ toneel was waardoor er voor het eerst in het Nederlandse toneel een normatieve poëtica ontstond die het voor aanhangers van andere opvattingen steeds moeilijker maakte om hun

⁹ Van Stipriaan 1996a, p. 167.

¹⁰ Van Stipriaan 1996a, p. 167.

¹¹ Van Stipriaan 1996a, p. 167.

¹² Van Stipriaan 1996a, p. 168.

¹³ Van der Parre 1984-1985, p. 396.

¹⁴ De Haas 1997, p. 127; Konst 1999, p. 211.

¹⁵ Smits-Veldt 1991, p. 118-119. De cursivering is overgenomen van Smits-Veldt.

¹⁶ Harmsen 1996, p. 266.

eigen weg te gaan.¹⁷ Hierdoor was er vanaf het begin van de achttiende eeuw sprake van wat Anna de Haas in het artikel ‘Frans-classicisme en het Nederlandse toneel, 1660-1730’ een ‘classicistisch universum’ heeft genoemd: toneelschrijvers, Frans-classicisten én niet-Frans-classicisten, schreven hun toneelstukken op basis van de normatieve poëtica en degenen die een andere poëtica aanhingen bevonden zich in de marge.¹⁸ Er bleef echter ook ruimte voor populair toneel dat niet volledig overeenkwam met de treur- en blijspelwetten.¹⁹ Zeventiende-eeuwse genres zoals het blij-eindend treurspel werden bijvoorbeeld onder de naam treurspel opgevoerd en zaken als het kunst- en vliegwerk in toneelstukken die de Frans-classicisten uitdrukkelijk afwezen, werden van de verheven genres komedie en treurspel naar andere genres overgebracht.²⁰ De periode tot 1730 kan worden gezien als de bloeiperiode van het Frans-classicisme, want in de loop van de jaren twintig van de achttiende eeuw werden er bijna alleen maar classicistische toneelstukken gepubliceerd. Nederlandse toneelschrijvers schrijven echter vrijwel geen nieuw en eigen werk meer waardoor het aantal oorspronkelijk Nederlandse toneelstukken daalt: vanaf 1730 tot in de negentiende eeuw worden er meer vertalingen dan oorspronkelijke stukken gepubliceerd.²¹ Op het toneel blijft echter ook ander buitenlands werk te zien door de rondtrekkende gezelschappen uit bijvoorbeeld Duitsland en Italië.²²

De Franse theoretici van de *doctrine classique* die tijdens het Frans-classicisme werden nagevolgd grepen voor hun theorieën terug op de ideeën over toneel uit de Klassieke Oudheid, in het bijzonder die van Aristoteles en Horatius.²³ Het toneel moest op de rede worden gegrondvest, behagen maar ook nut hebben en was ‘hecht gestructureerd, sober in stijl en uitbeelding en geconcentreerd op een emotionele problematiek waarin het publiek zich geheel moest kunnen inleven’.²⁴ De kernpunten uit deze theorieën zijn *vraisemblance* (waarschijnlijkheid) en *bienséance* (decorum) die beiden intern en extern kunnen worden toegepast, namelijk op de opbouw van het toneelstuk en de karakters van de personages en op de relatie tussen toneelstuk en publiek.²⁵ Externe waarschijnlijkheid hield in dat wat het publiek op het toneel zag ook mogelijk en geloofwaardig moest kunnen zijn in de alledaagse

¹⁷ Konst 1999, p. 211.

¹⁸ De Haas 1997, p. 136-137.

¹⁹ De Haas 1997, p. 137.

²⁰ De Haas 1997, p. 137.

²¹ De Haas 1997, p. 138. De Haas heeft geen onderzoek gedaan naar de negentiende eeuw, maar volgens haar komt er vóór 1800 geen verandering in deze situatie.

²² Leemans en Johannes 2013, p. 260.

²³ De Haas 1997, p. 127; Smits-Veldt 1991, p. 121.

²⁴ Porteman en Smits-Veldt 2008, p. 692.

²⁵ De Haas 1997, p. 129.

werkelijkheid. Elementen zoals de eenheid van tijd en plaats en het weglaten van bijvoorbeeld reien, tovenarij en kunst- en vliegwerk dragen bij aan de interne waarschijnlijkheid. Het externe decorum betekende dat wat op het toneel werd getoond gepast moest zijn en overeenkwam met de morele, zedelijke en historische opvattingen van het publiek, want het was niet de bedoeling om dat op welke manier dan ook te kwetsen.²⁶ Hierdoor werd alles dat als aanstootgevend beschouwd kon worden zoveel mogelijk geweerd: voor zaken als moord, geweld, grof taalgebruik en volkse personages was dus geen plaats meer in de toneelstukken, evenals religieuze, politieke en onzedelijke opvattingen.²⁷ Daarnaast betekende het interne decorum dat het gedrag en het taalgebruik van de personages moest passen bij hun (veelal hoge) stand en waar ze vandaan kwamen.²⁸ In de praktijk werden deze theorieën zoals hierboven ook al is aangegeven lang niet altijd even strikt nagevolgd. Volgens De Haas werd er, zeker bij nieuwe stukken, ‘water [bij] de classicistische wijn gedaan’, bijvoorbeeld door de eenheid van plaats te doorbreken om te zorgen voor meer visuele variatie op het toneel.²⁹

Een van de populairste Franse auteurs tijdens de Frans-classicistische periode was Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), oftewel Molière, die bekendstaat als de meester van de Franse komedie en die zijn toneelstukken met zijn gezelschap voor Louis XIV opvoerde. Zijn uitgebreide oeuvre bestaat voor het merendeel uit komedies, maar bevat ook kluchten, komedie-balletten en tragedie-balletten. Door nieuwe en originele stukken te schrijven en bovendien lachen als het beoogde effect ervan voorop te stellen zorgde Molière voor een frisse wind in de zeventiende-eeuwse Franse komedie-productie. In de eerste helft van de zeventiende eeuw werd er namelijk weinig origineel werk geschreven, de toneelstukken waren vooral imitaties van bestaande toneelstukken, en veel toneelstukken vertoonden bepaalde zwakke punten zoals inconsequente personages en weinig aandacht voor de opbouw van het toneelstuk.³⁰ Daarnaast werd het genre van de komedie door velen als een onbelangrijk genre beschouwd dat bovendien een negatieve connotatie had, omdat men binnen de kerk en in de hoge kringen veelal afkeurend tegenover lachen stond.³¹ Van Stipriaan zegt het volgende over deze vroegchristelijke traditie: ‘[Men zag] elke [vorm van] aardse vrolijkheid (*laetitia saecularis*) als verzaking aan de kennis Gods (*sapientia Dei*) en

²⁶ De Haas 1997, p. 131; Porteman en Smits-Veldt 2008, p. 694.

²⁷ De Haas 1997, p. 131-135; Porteman en Smits-Veldt 2008, p. 694.

²⁸ Porteman en Smits-Veldt 2008, p. 694.

²⁹ De Haas 1997, p. 136.

³⁰ *Tout Molière* → Molière de A à Z → Comédie [2017].

³¹ *Tout Molière* → Molière de A à Z → Comédie [2017].

overgave aan de sapientia mundi'.³² In zijn toneelstukken zette Molière het werk van twee voorgangers voort: Pierre Corneille en Paul Scarron. Corneille had een nieuwe vorm van taalgebruik uitgewerkt die gericht was 'en fonction de la scène comique' en door levendigheid en spontaniteit zorgde voor een suggestie van de werkelijkheid.³³ Scarron legde als eerste in zijn werk de nadruk op de komische effecten die zijn hoofdpersonages op het publiek konden hebben en gaf hierdoor aan de komedie een satirische dimensie.³⁴ Molières toneelstukken worden gekenmerkt door botsingen tussen de hoofdpersoon en zijn familie. Deze botsingen worden veroorzaakt doordat de hoofdpersoon een 'délire d'imagination' heeft zoals het inbeelden van een ziekte, godsdienstigheid of hebzucht.³⁵ Ook roept Molière in zijn werk vaak personages tot leven met een bepaalde moraliserende functie zoals een priester of een leraar die door deze functie bijdroegen aan zijn satirische kritiek op personen als 'extremisten, roddelaars en hypocrieten'.³⁶

Er zijn bij Nederlandse uitgevers in de zeventiende en achttiende eeuw uitgaves van Molières toneelstukken in het Frans én in het Nederlands verschenen.³⁷ In 1911 heeft Hector van Loon onderzoek gedaan naar de Nederlandstalige edities en bijna een eeuw later, in 2007, onderzocht Paul Smith zowel de Nederlandstalige als de Franstalige edities. Van Loon behandelt in zijn proefschrift de wijzigingen 'welke de Hollanders gemeend hadden in den tekst te moeten aanbrengen' in zesentwintig vertalingen uit de zeventiende eeuw van Molières toneelstukken en probeert te achterhalen wat de oorzaken van de wijzigingen waren om 'het bedoelde, opzettelijke van het toevallige, noodgedwongene te scheiden'.³⁸ Hiervoor gebruikt hij de volgende categorieën: genreaanduidingen, maat en rijm, letterlijk vertalen, onjuist vertalen, bastaardwoorden, knoeien met de taal, nationaliseren, wijziging en weglating, inlassen, vergroving, bloemrijke en verbloemende stijl en taalvormen.³⁹ Van Loon heeft van de Nederlandstalige edities van *Le Tartuffe* uit de zeventiende eeuw alleen *Steyl-oor, of De schijnheylige bedrieger* (1674) van Pieter Schaak in zijn corpus opgenomen en schaaft dit blijspel in zijn conclusie onder de toneelstukken waar iets bijzonders over opgemerkt kan worden. Volgens hem wordt er bij dit toneelstuk op de titelpagina en in het voorwoord

³² Van Stipriaan 1996b, p. 22.

³³ *Tout Molière* → Molière de A à Z → Comédie ; Pierre Corneille [2017].

³⁴ *Tout Molière* → Molière de A à Z → Paul Scarron [2017].

³⁵ *Tout Molière* → Molière de A à Z → Comédie [2017].

³⁶ *Tout Molière* → Molière de A à Z → Comédie [2017]; Griffin 1953, p. 250.

³⁷ In het vervolg zullen de vertalingen en (vrije) bewerkingen met de overkoepelende termen Nederlandstalige edities of Nederlandstalige versies worden aangeduid.

³⁸ Van Loon 1911, p. 7.

³⁹ Van Loon 1911, p. 7-8.

duidelijk gemaakt aan het publiek dat ‘het Hollandsch van het oorspronkelijke zal afwijken’.⁴⁰ Ook wijst hij erop dat er enkele overeenkomsten met *Warenar* (1617) van Pieter Corneliszoon Hooft en Samuel Coster op tekstniveau kunnen worden waargenomen zoals ‘soo speelt den nicker mit jou beck’ in *Warenar* en ‘soo speelt de Nicker met uw kaaken’ in *Steyl-oor*.⁴¹ Met betrekking tot alle zeventiende-eeuwse toneelstukken in zijn corpus concludeert Van Loon dat uit bijna alle vertalingen blijkt dat de vertalers een zedelijke strekking in Molières toneelstukken misten, die ze er om die reden in hun vertalingen zelf aan hebben toegevoegd.⁴²

Het onderzoek dat Smith heeft gedaan is in tegenstelling tot dat van Van Loon meer kwantitatief van aard. Hij heeft onderzoek gedaan naar de Franstalige en Nederlandstalige edities die in de Republiek zijn gepubliceerd in de zeventiende eeuw en doet hiervan verslag in het artikel ‘Éditer Molière aux Pays-Bas au XVIIe siècle’.⁴³ In dit artikel bespreekt hij twee drukkers van de Franstalige edities, de problemen die optreden bij de Nederlandse vertaling van *George Dandin* en de aanwezigheid van Molière in Nederlandse privébibliotheken.⁴⁴ Daarnaast bevat dit artikel een overzicht van de Franstalige en Nederlandstalige edities van Molière in de zeventiende eeuw.⁴⁵ Hierin worden per toneelstuk van Molière de bibliografische gegevens van de bijbehorende Franstalige en eventuele Nederlandstalige edities gegeven. Smith heeft twee toneelstukken in zijn onderzoek opgenomen die Van Loon in het zijne buiten beschouwing heeft gelaten, omdat hij die vanwege hun ingrijpende veranderingen niet als vertalingen zag: *De schilder door liefde* (1682) van Adriaen Pels en *De Schynheilige* (1686) van Pieter de la Croix.⁴⁶

Zowel Van Loon als Smith heeft zich uitsluitend op de zeventiende eeuw gericht waardoor de Nederlandstalige edities uit de achttiende eeuw in het onderzoek sterk onderbelicht zijn gebleven. Met dit onderzoek wordt getracht om deze leemte enigszins op te vullen door de zeventiende- en achttiende-eeuwse Nederlandstalige edities uit de Republiek van één van Molières toneelstukken centraal te stellen, namelijk die van *Le Tartuffe* (1669).⁴⁷ Dit zijn de vertalingen *Tartuffe, of De huichelaar* (1777) van Bruno Zweerts en *De huigchelaar* (1789) van Johannes Nomsz, de bewerkingen *Steyl-oor, of De schijnheylige bedrieger* (1674) van Pieter Schaak en *Tertuffe, of de schynheilige bedrieger* (1733) van Jacob van Ryndorp en de

⁴⁰ Van Loon 1911, p. 93.

⁴¹ Van Loon 1911, p. 93-94.

⁴² Van Loon 1911, p. 103.

⁴³ Smith 2007, p. 87.

⁴⁴ Smith 2007, p. 87.

⁴⁵ Smith 2007, Tableau 1. Molière aux Pays-Bas 1660-1700, p. 98-100.

⁴⁶ Van Loon 1912, p. 5-7.

⁴⁷ In het eerste deel van de corpusbeschrijving worden de redenen toegelicht voor de keuze van *Le Tartuffe*.

vrije bewerking *De schynheilige* (1686) van Pieter de la Croix. *De schynheilige* wordt in dit onderzoek dus in tegenstelling tot het onderzoek van Van Loon wel behandeld.⁴⁸ Er is voor één van Molières toneelstukken en zijn Nederlandstalige edities gekozen, omdat een onderzoek naar alle toneelstukken van Molière en hun Nederlandstalige edities gezien de omvang en het tijdsbestek van dit onderzoek een te grote opgave zou worden.

In dit onderzoek wordt de wijze waarop *Le Tartuffe* in deze vijf toneelstukken naar het Nederlands is overgebracht onderzocht. Ook wordt er gekeken naar de verschillende parateksten die de eigenlijke toneeltekst omgeven in de verschillende drukken van de toneelstukken om een beeld te krijgen van de manier waarop de toneelstukken zijn uitgegeven en in de markt zijn gezet. Daarnaast wordt er onderzocht of er sprake is van een ontwikkeling in de Nederlandstalige edities uit de zeventiende en achttiende eeuw. Om hierover iets te kunnen zeggen worden er twee analyses in dit onderzoek uitgevoerd: een analyse van de parateksten en een analyse van de toneelstukken zelf. Voordat de analyses worden uitgevoerd, worden de analysemethodes toegelicht in de methodesectie. Hierbij zal ook ingegaan worden op het onderscheid dat gehanteerd wordt voor de vertalingen, bewerkingen en vrije bewerkingen. In de corpusbeschrijving die op de methodesectie volgt wordt ingegaan op de keuze voor *Le Tartuffe* en worden de bibliografische gegevens en achtergrondinformatie van *Le Tartuffe* en de vijf Nederlandstalige edities behandeld. In de corpusbeschrijving worden ook de parateksten besproken die in de analyse van de parateksten centraal staan.

Vermoedelijk is er in de zeventiende eeuw meer sprake van veranderingen in *Le Tartuffe* dan in de achttiende eeuw. Deze veronderstelling is gebaseerd op het feit dat er in laatstgenoemde eeuw lange tijd sprake was van meer vertalingen dan oorspronkelijk Nederlandse toneelstukken en in vertalingen over het algemeen minder sprake is van veranderingen dan in bewerkingen. Het is daarnaast de verwachting dat de veranderingen in de Nederlandstalige edities ten opzichte van *Le Tartuffe* vooral betrekking hebben op kleine elementen zoals de scène-indeling, personagenamen en typisch Franse uitspraken waardoor de grote lijnen hetzelfde zijn gebleven. Als dit niet zo is, wordt het ook lastiger om een toneelstuk een vertaling of bewerking van *Le Tartuffe* te noemen. In het verlengde hiervan wordt verwacht dat er in de Nederlandstalige edities sprake is van vernederlandsing, dus dat typisch Franse aspecten uit *Le Tartuffe* Nederlands zijn geworden om het toneelstuk meer toegankelijk en begrijpelijk te maken voor een Nederlands publiek. Ten slotte is een toename van moralisatie

⁴⁸ Smith heeft *De schynheilige* ook in zijn onderzoek opgenomen.

in de Nederlandstalige edities ten opzichte van de moralisatie in *Le Tartuffe* aannemelijk. Van Loon heeft dit al in zijn onderzoek naar de zeventiende-eeuwse edities van Molières toneelstukken vastgesteld en daarnaast wijst de toename van moralisatie in de komische toneelcultuur vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw die Van Stipriaan heeft geconstateerd erop dat moralisatie in de toneelstukken kan worden aangetroffen.

METHODE



METHODE ANALYSE PARATEKSTEN

Voordat de parateksten bij de toneelstukken geïnventariseerd en geanalyseerd kunnen worden is het belangrijk om vast te stellen wat er precies onder parateksten wordt verstaan. Hiervoor wordt gebruik gemaakt van Gérard Genettes invloedrijke studie naar parateksten *Seuils* (1987). Volgens hem zijn parateksten de *producties* die een tekst omgeven en uitbreiden.⁴⁹ De term *producties* geeft al aan dat Genette parateksten zeer ruim definieert en met parateksten niet alleen teksten bedoelt, maar ook ander dingen zoals titels, genreaanduidingen, lettertypes en illustraties. Er kan dus aan de hand van de parateksten veel informatie worden ingewonnen over de tekst waar de parateksten bij staan. In dit onderzoek worden de parateksten beperkt tot de titelpagina's, de frontispices (geïllustreerde titelpagina's) en de teksten die bij het toneelstuk zijn opgenomen zoals de voorwoorden, gedichten en personagelijsten.

De parateksten die bij de Nederlandstalige edities van *Le Tartuffe* staan, worden behandeld bij de bespreking van *Le Tartuffe* en de Nederlandstalige edities in de corpusbeschrijving. Hierbij wordt een aantal aspecten van de parateksten besproken die volgens Genette essentieel zijn voor het beschrijven van een paratekst.⁵⁰ Het eerste aspect dat hij noemt is waar de paratekst zich bevindt: dit kan in hetzelfde volume als de gewone tekst zijn of erbuiten zoals een interview met de auteur over de tekst. In het eerste geval is er sprake van een peritekst, in het tweede van een epitekst.⁵¹ Alle parateksten in dit onderzoek zijn periteksten. Hierdoor hoeft er in dit onderzoek verder geen aandacht te worden besteed aan epiteksten en het onderscheid tussen peri- en epiteksten. Het tweede aspect is de verschijningsdatum van de paratekst. De paratekst kan namelijk tijdens het leven van de auteur of postuum zijn gepubliceerd en voor, tegelijkertijd of na het verschijnen van de eerste druk van de tekst waar de paratekst bij staat.⁵² Het derde aspect dat Genette beschrijft is de verschijningsvorm van de paratekst die tekstueel of iconisch kan zijn en het vierde aspect is de communicatiesituatie tussen de zender van de paratekst en de ontvanger.⁵³ Bij dit laatste aspect wordt onder de zender degene die de paratekst heeft gemaakt verstaan en onder de ontvanger het publiek van het toneelstuk. Er zijn bij de toneelstukken twee soorten publiek mogelijk, namelijk het publiek dat de gedrukte versie ervan leest en het publiek dat de opvoering ervan ziet. In dit onderzoek wordt in eerste instantie zowel voor de parateksten als voor het toneelstuk uitgegaan van het leespubliek,

⁴⁹ Genette 1997, p. 1.

⁵⁰ Genette 1997, p. 4.

⁵¹ Genette 1997, p. 5.

⁵² Genette 1997, p. 5-6.

⁵³ Genette 1997, p. 4.

omdat de gedrukte versies behandeld worden en niet de opvoeringen. Er wordt echter ook rekening gehouden met het publiek van de opvoering door ook in te gaan op de toneelaanwijzingen die in de personagelijst en bij de toneeltekst zelf staan.

Aan het begin van de analyse van de parateksten worden de parateksten die in de corpusbeschrijving zijn behandeld in kaart gebracht. Hierbij zal kort stil worden gestaan bij de verschillen en overeenkomsten tussen de parateksten wat betreft de aspecten die hiervoor besproken zijn. Er wordt echter nog een ander aspect door Genette genoemd dat belangrijk is bij het beschrijven van parateksten: de functie(s) van de parateksten.⁵⁴ Parateksten kunnen verschillende functies hebben zoals informatie geven over de tekst waar ze bij staan, commentaar leveren op iets of iemand, de intenties van de auteur en/of drukker verduidelijken of bepaalde keuzes verantwoorden.⁵⁵ In de analyse van de parateksten wordt dit aspect uitgewerkt door te bepalen welke functies voorkomen in de parateksten en wat er binnen deze functies gebeurt. Daarnaast wordt er ook nog ingegaan op de manier waarop er in de Nederlandstalige edities is omgegaan met de parateksten die bij de eerste en tweede druk van *Le Tartuffe* staan. Op basis van de informatie die uit de inventarisatie van de parateksten en de analyse kan worden gehaald wordt in de conclusie bepaald op welke manier de zeventiende- en achttiende-eeuwse Nederlandstalige edities van *Le Tartuffe* zijn uitgegeven.

METHODE ANALYSE TONEELSTUKKEN

Er is sprake van vertalen in de ruime zin wanneer iets ‘van de ene taal in de andere wordt overgebracht’.⁵⁶ Hiervan is in alle vijf Nederlandstalige edities sprake, want overal is *Le Tartuffe* op de een of andere manier van het Frans in het Nederlands overgebracht. Er zijn echter onderlinge verschillen wat betreft de mate waarin het origineel is nagevolgd waardoor alleen de term vertaling voor de toneelstukken in dit onderzoek niet toereikend is. Volgens Arthur Langeveld staan zeer letterlijke vertalingen en zeer vrije vertalingen tegenover elkaar in het wel of niet nauwkeurig navolgen van het origineel en staan vertalingen ‘die op “relevante punten” en kleine teksteenheden overeenkomen met de originele tekst’ hier tussenin.⁵⁷ Adèle Nieuweboer heeft een vergelijkbare driedeling afgeleid uit de verantwoordingen die vertalers/uitgevers gaven bij achttiende-eeuwse prozavertalingen. Er waren vertalers die het principe van de vrije vertaling verdedigden, vertalers die de

⁵⁴ Genette 1997, p. 4.

⁵⁵ Genette 1997, p. 2 en p. 11.

⁵⁶ Definitie ‘vertalen’ in de Van Dale Online.

⁵⁷ Langeveld 1988, p. 18 en p. 19.

uitgangstekst nauwgezet volgden en vertalers die met kleine aanpassingen het origineel zoveel mogelijk wilden handhaven.⁵⁸ Nieuweboer merkt hierbij wel op dat het in de praktijk soms moeilijk is te bepalen wanneer er sprake is van een vertaling of een bewerking, omdat de ene auteur ‘nauwgezet’ een stuk strikter heeft opgevat dan een ander.⁵⁹ Naar analogie met de driedelingen van Langeveld en Nieuweboer wordt in de analyse van de Nederlandstalige edities van *Le Tartuffe* een onderscheid gemaakt tussen vertalingen, bewerkingen en vrije bewerkingen. In de eerste groep wordt het Frans toneelstuk qua tekst en plot zo letterlijk en getrouw mogelijk overgezet naar het Nederlands. Er worden hierbij bijvoorbeeld geen personages toegevoegd, plotelementen gewijzigd en weinig tot geen veranderingen aangebracht in de toneeltekst. De manier waarop de tekst uit het origineel wordt vertaald kan verschillen: er kan woord voor woord vertaald zijn, maar er kan ook sprake zijn van een vrijere vertaling waarbij de betekenis wel is behouden. Bij bewerkingen worden er meer aanpassingen gemaakt ten opzichte van de Franse versie dan in vertalingen, maar worden de grote lijnen van de plot en de toneeltekst gevolgd. Zo kan er sprake zijn van ingrepen in de plot, wijzigingen in de scènes en aanpassingen in de personages en hun eigenschappen. Ook kan er veel meer dan bij vertalingen veranderd, weggelaten of toegevoegd zijn op tekstniveau. In vrije bewerkingen zijn alleen bepaalde elementen uit de originele tekst overgenomen zoals een bepaalde scène, kenmerken van een personage of bepaalde uitspraken. Op basis van een globale lezing van de toneelstukken is vastgesteld dat *Tartuffe* (1777) en *De huigchelaar* (1789) vertalingen zijn, *Steyl-oor* (1674) en *Tertuffe* (1733) bewerkingen en *De schynheilige* (1686) een vrije bewerking.

In de Nederlandstalige edities zijn allerlei elementen uit *Le Tartuffe* overgenomen zoals de plot, de toneelaanwijzingen en de personages. Er is door deze gemeenschappelijke elementen sprake van een intertekstuele relatie, oftewel een relatie tussen één of meer teksten. Deze elementen worden door Paul Claes gedefinieerd als intertekstuele kenmerken of interteksttemen.⁶⁰ Claes geeft in zijn studie *Echo's echo's* uit 1988 een uitvoerige beschrijving van de theorie over intertekstualiteit en beschrijft een door hem ontwikkeld analyse-instrument om intertekstuele transformaties mee te kunnen beschrijven. Intertekstuele transformaties zijn de veranderingen die in de ene tekst ten opzichte van de andere tekst kunnen worden waargenomen.⁶¹ Er kan iets aan de tekst zijn toegevoegd (additie), weggelaten

⁵⁸ Nieuweboer 1982, p. 124.

⁵⁹ Nieuweboer 1982, p. 124.

⁶⁰ Claes 1988, p. 51 en p. 207.

⁶¹ Claes 1988, p. 209.

(deletie), vervangen (substitutie) of herhaald (repetitie).⁶² De tekst die als uitgangspunt voor de andere tekst heeft gediend en waar elementen uit zijn overgenomen wordt de grondtekst of architectekst genoemd, de tekst die de andere tekst als uitgangspunt heeft genomen en hieruit elementen heeft overgenomen wordt de eindtekst of fenotekst genoemd.⁶³ In het geval van *Le Tartuffe* en de Nederlandstalige edities is eerstgenoemde de grondtekst en de rest eindtekst.

De intertekstuele relatie tussen *Le Tartuffe* en de Nederlandstalige edities berust niet alleen op het feit dat er in de eindteksten elementen zijn overgenomen uit de grondtekst. Vertalen is namelijk een vorm van intertekstueel transformeren waarbij de vertaler de tekst zoals die in de oorspronkelijke taal staat vervangt door de vertaalde tekst. Volgens Claes is het hierbij vooral belangrijk dat de betekenis uit het origineel zoveel mogelijk gelijk blijft, maar een vertaler kan bijvoorbeeld ook de syntaxis of de klank overnemen.⁶⁴ Met het analyse-instrument dat Claes in *Echo's echo's* beschrijft kan zeer precies beschreven worden wat er qua betekenis in de eindtekst ten opzichte van de grondtekst is toegevoegd, weggelaten, herhaald of vervangen.⁶⁵ Het overzicht dat Claes van zijn analyse-instrument heeft gemaakt is opgenomen in bijlage 1 en wordt in het vervolg van deze paragraaf toegelicht.

De intertekstuele transformaties kunnen betrekking hebben op de *vorm* (schrift of klank) waarin de betekenis van de grondtekst staat, op de *inhoud* van de betekenis of op de *vorm én inhoud* van de betekenis. Claes heeft om deze reden drie niveaus in het analyse-instrument opgenomen: het niveau van de betekenisvorm (schrift of klank), het niveau van de betekenisinhoud en beide niveaus samen. Om verwarring te voorkomen heeft Claes de intertekstuele transformaties op ieder niveau een andere naam gegeven. Op het niveau van de betekenisvorm komen uitwerkingen, samenvattingen, omschrijvingen en letter- of klankcitaten voor.⁶⁶ Uitwerkingen zijn toevoegingen waarbij er inhoudelijk niets verandert aan wat er in de grondtekst staat.⁶⁷ Een goed voorbeeld hiervan is een opeenhoping van synoniemen waarmee met veel woorden steeds hetzelfde wordt gezegd. Bij samenvattingen verandert er ook inhoudelijk niets aan de grondtekst, maar hierbij wordt er juist iets weggelaten, bijvoorbeeld door beknopter te formuleren.⁶⁸ Er is sprake van omschrijvingen wanneer de grafische of fonetische betekenisvorm wordt vervangen door een andere zoals in

⁶² Claes 1988, p. 55.

⁶³ Claes 1988, p. 53. In dit onderzoek worden de termen grondtekst en eindtekst gehanteerd.

⁶⁴ Claes 1988, p. 54.

⁶⁵ Claes 1988, p. 55.

⁶⁶ In de bespreking van ieder niveau in deze paragraaf wordt voor de intertekstuele transformaties steeds de volgorde toevoeging, weglating, vervanging en herhaling aangehouden.

⁶⁷ Claes 1988, p. 55.

⁶⁸ Claes 1988, p. 56.

vertalingen.⁶⁹ Lettercitaten zoals homoniemen herhalen dat wat in de grondtekst staat op exact dezelfde manier en klankcitaten zoals homofonen zijn herhalingen van de klank die in de grondtekst staat.⁷⁰ Beide manieren van citeren nemen niet de betekenis uit de grondtekst over. Bij het niveau van de betekenisinhoud horen uitdiepingen, afvlakkingen, verdraaiingen en allusies. Uitdiepingen voegen inhoudelijk betekenis toe aan de grondtekst zonder dat er iets aan letter of klank wordt veranderd. Claes geeft hierbij de middeleeuwse exegese als voorbeeld waarin ‘aan de Bijbel naast zijn letterlijke ook nog een allegorische, morele en stichtelijke betekenis’ wordt gegeven.⁷¹ Bij afvlakkingen worden in tegenstelling tot bij uitdiepingen betekenselementen bewust of onbewust weggelaten waardoor de betekenis anders wordt dan in de grondtekst, bijvoorbeeld omdat een tekst gecensureerd is en er niet in gescholden wordt.⁷² Verdraaiingen ontstaan door (vrijwillig) verkeerde interpretaties van de grondtekst en allusies zijn omschrijvingen waarbij de betekenisinhoud van de grondtekst wordt herhaald.⁷³ Wanneer er bijvoorbeeld in de grondtekst Molière staat en in de eindtekst de auteur van *Le Tartuffe* blijft de betekenis hetzelfde. De transformaties die op beide niveaus tegelijkertijd kunnen voorkomen zijn uitbreidingen, delgingen, verwisselingen en citaten. Uitbreidingen voegen op het niveau van de vorm én van de inhoud iets toe.⁷⁴ Zo kan er een personage aan de grondtekst worden toegevoegd die deelneemt aan de plot uit de grondtekst. Bij delgingen wordt iets weggelaten op beide niveaus, bijvoorbeeld door bepaalde scènes volledig weg te laten, terwijl bij verwisselingen dat wat wordt weggelaten door iets anders wordt vervangen.⁷⁵ Door te citeren uit de grondtekst worden de betekenisvorm én –inhoud herhaald, omdat er exact dezelfde tekst staat.⁷⁶ Citaten kunnen met aanhalingstekens gemarkeerd zijn, maar die kunnen ook zijn weggelaten.

De veranderingen op tekstniveau in de Nederlandstalige edities als eindteksten ten opzichte van *Le Tartuffe* als grondtekst worden in de analyse van de toneelstukken beschreven met behulp van Claes’ analyse-instrument. Om de grotere aanpassingen in de toneelstukken te beschrijven zoals het weglaten van een personage of het toevoegen van een scène worden de overkoepelende termen van de intertekstuele transformaties gebruikt, dus toevoeging, weglating, herhaling en vervanging. Om in de conclusie op overzichtelijke wijze de manier

⁶⁹ Claes 1988, p. 56.

⁷⁰ Claes 1988, p. 57.

⁷¹ Claes 1988, p. 56.

⁷² Claes 1988, p. 56.

⁷³ Claes 1988, p. 56-57.

⁷⁴ Claes 1988, p. 56.

⁷⁵ Claes 1988, p. 56-57.

⁷⁶ Claes 1988, p. 57.

waarop *Le Tartuffe* in de zeventiende en achttiende eeuw in de Nederlandstalige edities naar het Nederlands is overgebracht te kunnen bespreken wordt per toneelstuk in ieder geval ingegaan op plot, wijze van vertalen, kritiek, moralisatie, vernederlandsing en speelbaarheid. Dit zijn namelijk allemaal punten waarbij sprake kan zijn van intertekstuele transformaties. Wat er onder de eerste drie punten wordt verstaan spreekt voor zich, maar met moralisatie wordt de boodschap of les bedoeld die het publiek uit het toneelstuk kan halen. De moralisatie die in *Le Tartuffe* aanwezig is kan in de Nederlandstalige edities zijn overgenomen, weggelaten of aangevuld. Vernederlandsing houdt in dat de auteurs van de Nederlandstalige edities bepaalde Franse elementen uit *Le Tartuffe* een Nederlandse vorm hebben gegeven. Hoe dit in zijn werk gaat kan geïllustreerd worden met de locatie waar het toneelstuk zich afspeelt: in *Le Tartuffe* is dit in Parijs en in *Steyl-oor* heeft Schaak hier Den Haag van gemaakt. Andere voorbeelden van vernederlandsing zijn het vervangen van Franse spreekwoorden en namen door Nederlandse varianten en het verwijzen naar personages of gebeurtenissen uit de eigen geschiedenis in plaats van naar die uit de Franse geschiedenis. Uiteraard kan het vertalen van het toneelstuk uit het Frans naar het Nederlands zelf ook al gezien worden als een vorm van vernederlandsing. Onder speelbaarheid worden de elementen die met de opvoering van het toneelstuk te maken hebben verstaan zoals de toneelaanwijzingen en scène-indelingen.

In de analyse worden eerst de intertekstuele transformaties van de vertalingen behandeld, daarna die van de bewerkingen en tot slot die van de vrije bewerking. De twee bewerkingen en de vrije bewerking worden apart besproken, de twee vertalingen samen. Hierdoor kan namelijk de wijze waarop de twee vertalers de tekst en de plot van *Le Tartuffe* hebben nagevolgd gelijk met elkaar vergeleken worden. Het is belangrijk om in de gaten te houden dat de onderzoekster een neerlandica is die over een goede basiskennis van de Franse taal beschikt en op basis daarvan in staat is om te bepalen of de betekenis uit het Franse toneelstuk in de Nederlandstalige edities zoveel mogelijk gelijk is gebleven of dat er veranderingen in zijn aangebracht. Hierbij is veelvuldig gebruik gemaakt van het online Frans-Nederlandse woordenboek van Van Dale.⁷⁷ Een volledig correcte analyse kan echter niet worden gegarandeerd, omdat de kans aanwezig blijft dat bepaalde betekenissen, die wel of niet uit het zeventiende-eeuwse Frans zijn overgenomen in de vertalingen, in de analyse zijn overgeslagen.

⁷⁷ Het gaat hierbij om de uitgebreide, betaalde versie van Van Dale online, niet de gratis versie die op de website beschikbaar is.

CORPUS



SAMENSTELLING VAN HET CORPUS

In het onderzoek staan *Le Tartuffe* (1669) en zijn Nederlandstalige edities centraal. Er zijn aan de keuze voor dit toneelstuk van Molière een aantal stappen vooraf gegaan. Voordat er een corpus kon worden samengesteld van één van Molières toneelstukken en zijn Nederlandstalige edities uit de zeventiende en achttiende eeuw moest er namelijk eerst worden vastgesteld welke toneelstukken vertaald en/of bewerkt zijn, door wie en wanneer. Voor bibliografische informatie over de toneelstukken uit de zeventiende eeuw kon gebruik worden gemaakt van het onderzoek dat Paul Smith naar de Nederlandstalige edities van Molière in deze periode heeft gedaan. In het artikel ‘Éditer Molière aux Pays-Bas au XVIIe-siècle’ heeft hij een overzicht opgenomen van de Franstalige en Nederlandstalige edities van Molières toneelstukken die in de Nederlanden zijn gepubliceerd.⁷⁸ Hierin staan vijftientig Nederlandstalige edities. Naar de toneelstukken uit de achttiende eeuw is geen vergelijkbaar onderzoek gedaan, maar hiervoor biedt de Censur Nederlands Toneel (Ceneton) uitkomst. In deze database zijn ruim 12.000 Nederlandse toneelstukken tot 1803 opgenomen en voorzien van een bibliografische beschrijving. In Ceneton wordt het volgende verstaan onder Nederlandse toneelstukken: ‘alle voor opvoering geschreven teksten waarvan een (Noord- of Zuid-) Nederlander de auteur is, dus ook vertalingen en stukken die in vreemde talen geschreven zijn’.⁷⁹ De Nederlandstalige edities van Molières toneelstukken zijn te herkennen aan de vermelding ‘Jean Baptiste Poquelin Molière’ in de bibliografische beschrijving. Deze vermelding komt meer dan honderd keer voor, maar het werkelijke aantal vertalingen en bewerkingen ligt een stuk lager, namelijk vierenveertig. Dit komt doordat alle drukken van een toneelstuk in Ceneton worden opgenomen, dus ook herdrukken en titeluitgaven.⁸⁰

Op basis van de gegevens uit het onderzoek van Smith en de aanvullende gegevens over de achttiende eeuw uit Ceneton is een overzicht gemaakt van de Nederlandstalige edities van Molières toneelstukken uit de zeventiende en achttiende eeuw dat is opgenomen in bijlage 2. Hierin worden per toneelstuk van Molière de bibliografische gegevens van de Nederlandstalige edities vermeld. Er kan aan de hand van de verzamelde gegevens een aantal dingen worden gezegd over deze Nederlandstalige edities. Allereerst zijn er in de zeventiende en achttiende eeuw drieëntwintig toneelstukken van Molière verspreid over vierenveertig Nederlandstalige edities verschenen. Hiervan werden er vijftientig voor het eerst gedrukt in

⁷⁸ Smith 2007, Tableau 1. Molière aux Pays-Bas 1660-1700, p. 98-100. Omdat er bij de Franstalige edities ook een drukker uit Brussel bij zit, wordt er niet over de Republiek gesproken, maar over de Nederlanden.

⁷⁹ Harmsen 2017.

⁸⁰ Een titeluitgave wijkt alleen op basis van de titelpagina af van de andere drukken.

de zeventiende eeuw en negentien in de achttiende eeuw. Ten tweede is er een aantal toneelstukken die óf alleen in de zeventiende eeuw zijn vertaald en/of bewerkt óf alleen in de achttiende eeuw: voor de zeventiende eeuw zijn dit *L'amour médecin* (1665) en *Le Misanthrope* (1666) en voor de achttiende eeuw *Le Dépit amoureux* (1656), *L'École des femmes* (1662), *Dom Juan ou le Festin de pierre* (1665), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Les Amants magnifiques* (1670) en *Les Femmes savantes* (1672). Ten derde hebben twaalf van de drieëntwintig toneelstukken van Molière maar één Nederlandstalige editie, de rest heeft er twee of meer. Ten vierde is *De verwarde jealousy* (1663) van Focquenbroch het meest herdrukt, namelijk vijftien keer (inclusief een titeluitgave). Ten slotte heeft Adriaen Peys van de zevenendertig verschillende Nederlandste toneelschrijvers met vijf verschillende toneelstukken de meeste Nederlandstalige edities op zijn naam staan gevolgd door Pieter de la Croix met drie. Beiden zijn vertalers met een groot repertoire dat niet alleen vertalingen van Molière bevat, maar in het geval van Peys ook Corneille en de Italiaanse Torquato Tasso en bij De la Croix andere Franse auteurs zoals Noël Lebreton de Hauteroche en Rosimond.⁸¹

Aan de hand van de gegevens uit het overzicht is bepaald welk toneelstuk van Molière en zijn Nederlandstalige edities het meest geschikt is om in dit onderzoek centraal te staan. Hiervoor was het belangrijk dat de Nederlandstalige edities voldoende materiaal bevatten om onderzoek te kunnen doen naar de aanpassingen ten opzichte van Molières toneelstuk. Daarnaast moest het mogelijk zijn om toneelstukken uit de zeventiende en achttiende eeuw te vergelijken om een eventuele ontwikkeling in de toneelstukken te kunnen traceren. Op basis hiervan zijn twee voorwaarden opgesteld om toneelstukken uit te kunnen sluiten die ongeschikt zijn voor dit onderzoek: er moeten ten minste drie Nederlandstalige edities van Molières toneelstuk zijn en er moeten Nederlandstalige edities uit de zeventiende én achttiende eeuw zijn. Een kleine steekproef was een goed alternatief voor deze selectiemethode geweest. De voorkeur is echter uitgegaan naar de voorwaarden, omdat de toneelstukken daarbij in tegenstelling tot bij een steekproef niet gelezen hoeven te worden en het dus een snellere methode is om een selectie te maken.

Zeventien van de drieëntwintig toneelstukken bleken niet aan de voorwaarde van ten minste drie Nederlandstalige edities te kunnen voldoen. De zes toneelstukken die hierna overbleven zijn *L'École des maris* (1661), *Amphitryon* (1668), *Le Malade imaginaire* (1673), *Dom Juan* (1665), *Le Mariage forcé* (1664) en *Le Tartuffe* (1669). De laatste twee toneelstukken hebben

⁸¹ Porteman en Smits-Veldt 2008, p. 716 en p. 735; Ceneton voor de namen van de buitenlandse auteurs.

respectievelijk vier en vijf Nederlandstalige edities en voldoen om deze reden het best aan desbetreffende criterium. Wanneer er vervolgens naar de andere voorwaarde werd gekeken voldeden *Le Mariage forcé* en *Le Tartuffe* opnieuw het best, aangezien er van allebei edities uit de zeventiende én achttiende eeuw bestaan. Het is de vraag of de populariteit van deze toneelstukken vergelijkbaar is met die in Frankrijk. Als de opbrengst van de eerste opvoering van de twee toneelstukken wordt vergeleken, dan blijkt in ieder geval dat *Le Tartuffe* veel meer heeft opgebracht dan *Le Mariage forcé*: de twaalfhonderdvijftien pond van de eerste opvoering van *Le Mariage forcé* op 15 februari 1664 is nog niet eens de helft van de achtentwintighonderd pond die de eerste opvoering van *Le Tartuffe* op 5 februari 1669 opbracht.⁸² Om te bepalen welke van de twee toneelstukken het meest geschikt is om te onderzoeken is er een nieuwe voorwaarde opgesteld: hoe waarschijnlijk is het dat er in de Nederlandstalige editie aanpassingen ten opzichte van het toneelstuk van Molière zullen zijn? Hiervoor is in de parateksten van de toneelstukken gezocht naar uitspraken die erop wijzen dat er sprake is van aanpassingen, omdat in parateksten, zoals in de bespreking van parateksten in de methodesectie al is aangegeven, ingegaan kan worden op bepaalde keuzes die gemaakt zijn of de intenties van de auteur. Uiteraard is het ook mogelijk dat er in de parateksten niet gesproken wordt over aanpassingen, maar dat die wel aanwezig zijn in de toneeltekst.

Bij de Nederlandstalige edities van *Le Mariage forcé* konden alleen uit de voorrede bij de herdruk van *Het gedwongene huwelyk* van Thomas Arendsz uit 1710 aanwijzingen voor aanpassingen worden gehaald. Hierin wordt beargumenteerd waarom onder andere het tijdsverloop is aangepast en waarom er twee dienstmaagden zijn toegevoegd.⁸³ Er zijn bij de Nederlandstalige edities van *Le Tartuffe* daarentegen drie voorwoorden waarin wordt ingegaan op aanpassingen ten opzichte van de grondtekst. Allereerst bespreekt Pieter Schaak in het voorwoord bij *Steyl-oor* welke veranderingen hij heeft aangebracht met betrekking tot het personage van Tartuffe: ‘Hy is van Parijs in den Haag, en uit het Pausdom in de Gereformeerde Kerk overgebracht, daar hy niet alleen sijn Frans, maar ook sijn Rooms vergeeten heeft’.⁸⁴ Ten tweede licht Pieter De La Croix in het voorwoord bij *De Schynheilige* toe waarom hij enkele elementen van Molières toneelstuk heeft overgenomen, maar niet de hele tekst: ‘[Ik] bevond de redenering wat te aanstootelijk voor het Theater, derhalven hebbe ik daar niets van ontleent dan alleen dat Karel Fransyn de neusdoek om de bloote hals doet, en

⁸² Caldicott en Forestier 2010a, XCIV ;Caldicott en Forestier 2010b, XIII.

⁸³ Arendsz 1710, ‘Voorrede’.

⁸⁴ Schaak 1674a, ‘Gunstige Leeser’.

dat Lubbert Lubbertzen onder de tafel te voorschyn komt'.⁸⁵ Ten slotte noemt Martin Corver in de 'Nareden' bij *Tartuffe, of de Huichelaar* dat de editie van Van Ryndorp 'veel van het orgineel van Moljere verschilde'.⁸⁶ Op basis van het aantal en de inhoud van de aanwijzingen in de parateksten bij *Le Tartuffe* kan geconcludeerd worden dat het waarschijnlijker is om aanpassingen ten opzichte van Molières toneelstuk aan te treffen in de Nederlandstalige edities dan in die van *Le Mariage forcé*. *Le Tartuffe* en zijn Nederlandstalige edities worden daarom het meest geschikt geacht voor dit onderzoek.

Het corpus in dit onderzoek bestaat naast *Le Tartuffe* uit de vijf Nederlandstalig edities hiervan uit de zeventiende en achttiende eeuw die in het overzicht van de Nederlandstalige edities van Molières toneelstukken in tabel 1 worden vermeld: *Steyl-oor, of De schijnheylige bedrieger* (1674) van Pieter Schaak, *De schynheilige* (1686) van Pieter de la Croix, *Tertuffe, of De schynheilige bedrieger* (1733) van Jacob van Ryndorp, *Tartuffe, of De huichelaar* (1777) van Bruno Zweerts en *De huigchelaar* (1789) van Johannes Nomsz. In de rest van dit hoofdstuk zal worden ingegaan op de zes toneelstukken uit het corpus. Eerst wordt een samenvatting van *Le Tartuffe* gegeven en wordt er ingegaan op de ontstaansgeschiedenis van dit toneelstuk. Vervolgens worden de bibliografische gegevens en de parateksten behandeld en wordt verantwoord welke editie van *Le Tartuffe* in dit onderzoek gebruikt wordt. Hierna komen de vijf Nederlandstalige toneelstukken in chronologische volgorde aan bod. Hierbij wordt ingegaan op de auteurs, de titelpagina's en de parateksten. Er zal dus (nog) niet inhoudelijk ingegaan worden op de toneelteksten. De belangrijkste bibliografische gegevens van *Le Tartuffe* en de Nederlandstalige edities zijn respectievelijk opgenomen in tabel 2 en tabel 3. Beide tabellen staan in bijlage 2.

LE TARTUFFE (1669) – MOLIÈRE

SAMENVATTING

Kort samengevat draait het in *Le Tartuffe* om de ontmaskering van Tartuffe die zich als een devoot heeft voorgedaan om van de goedgelovige Orgon te kunnen profiteren. Aan het begin van het eerste bedrijf discussiëren Cléante, Damis, Mariane, Dorine en Elmire met Madame Pernelle die vindt dat zij allemaal een goddeloos leven leiden en een voorbeeld zouden moeten nemen aan Tartuffe.⁸⁷ Ze adoreert hem en weigert aan te nemen dat hij een hypocriet is. Vervolgens bespreken Cléante en Dorine de greep die Tartuffe op Orgon en zijn

⁸⁵ De la Croix 1686, 'Aan den lezer'.

⁸⁶ Corver 1777, 'Nareden'.

⁸⁷ Zie voor de beschrijving van de personages de personagelijst die in deze paragraaf is opgenomen.

huishouding heeft. Wanneer Orgon en Cléante hierna over Tartuffe spreken vertelt Orgon vol bewondering over Tartuffe en zijn strenge geloof, terwijl Cléante hem er tevergeefs van probeert te overtuigen dat Tartuffes geloof niet oprecht is.

In het tweede bedrijf laat Orgon weten dat hij wil dat Mariane met Tartuffe trouwt in plaats van met Valère. Zij wil dit absoluut niet en krijgt ruzie met Valère die zich door haar vader benadeeld voelt. Dorine beëindigt hun gekibbel door over haar plannen om Tartuffe met de hulp van Elmire te ontmaskeren. In het derde bedrijf probeert Tartuffe Elmire tot seks te verleiden. Zij weigert dit en stelt voor dat ze erover zal zwijgen als hij in ruil daarvoor Orgon overhaalt om af te zien van het plan om Mariane met hem te laten trouwen. Ze wordt echter door Damis onderbroken die zich in de kamer had verborgen. Hij vertelt alles aan zijn vader die hem niet gelooft, het huis uit gooit en Tartuffe tot erfgenaam uitroept.

In het vierde bedrijf laat Elmire Orgon onder de tafel plaatsnemen terwijl zij doet alsof ze op Tartuffes avances ingaat. Orgon ziet eindelijk hoe de vork in de steel zit en stuurt Tartuffe weg die, voordat hij vertrekt, benadrukt dat hij nu de eigenaar van het huis is en Orgon het huis uit gaat zetten. Orgon krijgt het hierdoor en vanwege een doosje met brieven dat Tartuffe van Orgon in bewaring heeft gekregen Spaans benauwd, want in deze brieven die van een vriend van Orgon zijn staat belastend materiaal. In het vijfde bedrijf weigert Madame Pernelle nog steeds te geloven dat Tartuffe schijnheilig is, maar dit verandert wanneer Monsieur Loyal langskomt met het bevel dat Orgon en zijn familie moeten vertrekken. Hierna arriveert Tartuffe met twee gerechtsdienaars om Orgon vanwege de brieven te laten oppakken, maar hij wordt zelf opgepakt op bevel van de koning. De vorst spreekt Orgon vrij, omdat hij in het verleden aan hem loyaal is geweest, en Orgon geeft aan Valère toestemming om met Mariane te trouwen.

L'AFFAIRE DU TARTUFFE

Le Tartuffe kan beschouwd worden als het bekendste en meest succesvolle toneelstuk in Molières oeuvre. De eerste opvoering ervan op 5 februari 1669 in het theater van het Palais-Royal bracht achtentwintighonderdzesig pond op – het hoogste bedrag tijdens Molières leven – en zette tegelijkertijd een opeenvolgende reeks van vierenveertig opvoeringen in gang.⁸⁸ Na Molières dood in 1672 groeide het aantal opvoeringen van *Le Tartuffe* gestaag: in de laatste twintig jaar van de zeventiende eeuw waren dit er honderdtweeënzeventig, in de achttiende

⁸⁸ *Tout Molière* → Chronologie → 1669 [2017] ; Caldicott en Forestier 2010b, XIII.

eeuw bijna negenhonderd en in de negentiende eeuw ruim zestienhonderd.⁸⁹ Gezien de bewogen voorgeschiedenis van deze komedie is de populariteit ervan niet erg verwonderlijk.

Ongeveer viereneenhalf jaar voor de eerste succesvolle opvoering van *Le Tartuffe* voerde Molière en zijn gezelschap op 12 mei 1664 voor een klein publiek van het hof in Versailles de komedie *Le Tartuffe ou l'Hypocrite* op die uit drie bedrijven bestond.⁹⁰ Het stuk viel niet bij iedereen in goede aarde: gelovigen, onder andere de leden van de invloedrijke Compagnie du Saint-Sacrement, zagen het als ‘un satire de vraie religion’ en namen er aanstoot aan.⁹¹ Hun verontwaardiging is niet geheel onterecht, want volgens Raymond Picard richtte Molière zijn pijlen vooral op een zeer strenge vorm van religie (zoals die van de Compagnie) door de meest gelovige personages Orgon en Madame Pernelle als domme en goedgelovige personages neer te zetten en prees hij daarentegen een rationele vorm van religie zoals die van Cléante.⁹² Daags na de eerste opvoering voerde Louis XIV een verbod op verdere (openbare) opvoeringen van het stuk in.⁹³ Hierdoor kon hij volgens Forestier en Bourqui zijn eigen geloofwaardigheid garanderen, want als ‘le héraut de la stricte orthodoxie catholique face aux jansénistes’ kon hij niet tegelijkertijd Molières gezelschap stimuleren om ‘un pièce perçue par les ecclésiastiques et les dévots comme mettant en cause la dévotion et la direction de conscience et « absolument injurieuse à la religion » chrétienne’ op te voeren.⁹⁴

In de jaren na het verbod bleef Molière het stuk in privékringen opvoeren, maar hij voerde gaandeweg ook aanpassingen door.⁹⁵ Bij de eerste opvoering op 5 augustus 1667 in Versailles van deze vernieuwde versie, nu getiteld *L'Imposteur*, waren er ten opzichte van 1664 twee bedrijven bijgekomen, was de naam van het personage Tartuffe veranderd in Panulphe en droeg dit personage niet meer de kleding van een devoot, maar die van ‘een man van de wereld’.⁹⁶ Louis XIV gaf in eerste instantie toestemming voor de opvoeringen van het stuk, maar verhinderde vervolgens niet dat tijdens zijn verblijf in Vlaanderen de eerste voorzitter van het Parlement een verbod op openbare opvoeringen invoerde.⁹⁷ Pas na het tekenen van La Paix de l'Église in 1669, een vredesverdrag van tien jaar tussen aan de ene kant het gezag, de

⁸⁹ *Tout Molière* → Molière de A à Z → Tartuffe [2017].

⁹⁰ Forestier en Bourqui 2010, p. 1355.

⁹¹ *Tout Molière* → Molière de A à Z → Affaire du Tartuffe [2017].

⁹² Picard geciteerd naar *Tout Molière* → Molière de A à Z → Affaire du Tartuffe [2017].

⁹³ Forestier 2012, p. 1.

⁹⁴ Forestier en Bourqui 2010, p. 1359.

⁹⁵ Forestier en Bourqui 2010, p. 1356.

⁹⁶ Forestier en Bourqui 2010, p. 1357. Deze wijzigingen zijn onder andere gehaald uit contemporaine brieven over de privéopvoeringen.

⁹⁷ Forestier 2012, p. 1.

Franse Kerk en het pausdom en aan de andere kant de jansenisten, kon Louis XIV toestemming geven voor de komedie zonder zijn geloofwaardigheid te verliezen en zag de derde versie van het toneelstuk, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, het licht.⁹⁸ Hierin zijn de vijf bedrijven uit *L'Imposteur* behouden, maar is de wereldse Panulphe weer de devote Tartuffe geworden. Hoewel er geen gedrukte exemplaren (meer) van de versies uit 1664 en 1667 bestaan, is het volgens Forestier aannemelijk dat in *Le Tartuffe* het eerste, derde en vierde bedrijf afkomstig zijn uit het origineel en het tweede en vijfde bedrijf in 1667 zijn toegevoegd. Deze hypothese is gebaseerd op de structuur van de bedrijven die overeenkomt met die van een komedie in drie bedrijven, namelijk ‘un acte d'exposition, un second acte organise autour de la tentative de séduction, un troisième autour du piège tendu par l'épouse’.⁹⁹ In het eerste bedrijf van *Le Tartuffe* wordt de situatie uiteengezet, in het derde bedrijf probeert Tartuffe Elmire te verleiden en in het vierde bedrijf trapt Tartuffe in de val die Elmire heeft opgezet.

BIBLIOGRAFISCHE GEGEVENS EN PARATEKSTEN

In 1669 is *Le Tartuffe* twee keer gedrukt: de eerste druk werd op kosten van de auteur gedrukt en verkocht door Jean Ribou die het privilege van Molière voor de tweede druk overkocht.¹⁰⁰ Het privilege dat Molière van Louis XIV kreeg om het toneelstuk af te drukken is in beide drukken opgenomen. De titelpagina vermeldt de volledige titel van het toneelstuk (*Le Tartuffe, ou l'Imposteur*) en dat het toneelstuk een komedie van J-B. P. de Molière is. Bij de tweede druk heeft Ribou de drie smeekbrieven (‘Placets de Roi’) toegevoegd die Molière aan Louis XIV schreef in een poging om hem ervan te overtuigen het opvoeringsverbod op te heffen. De eerste smeekbrief is gedateerd op 1 april 1664, de tweede op 16 juli 1667 en de derde op 5 februari 1669.¹⁰¹ Ribou heeft bij de tweede druk ook een frontispice opgenomen (zie bijlage 4) waarin te zien is hoe Orgon onder de tafel vandaan komt en Tartuffe betrapt terwijl hij Elmire lastigvalt.

Bij de personagelijst (‘Acteurs’) wordt vermeld dat het spel zich in Parijs afspeelt, maar er worden hierbij geen verdere specificaties van de locatie gegeven. Uit de toneeltekst kan echter worden opgemaakt dat dit het huis van Orgon is. De personages en hunrolaanduidingen zijn als volgt opgenomen in de personagelijst:

⁹⁸ Forestier 2012, p. 1.

⁹⁹ Forestier 2012, p. 1 en p. 3. In het kader van het project MOLIERE21 hebben George Forestier en Isabelle Grellet *Le Tartuffe ou l'Hypocrite* gereconstrueerd.

¹⁰⁰ Riffaud en Forestier 2010, p. 1390.

¹⁰¹ Caldicott en Forestier 2010a, XCV en CII; Caldicott en Forestier 2010b, XIII.

Madame Pernelle, *Mère d'Orgon*
Orgon, *Mari d'Elmire*
Elmire, *Femme d'Orgon*
Damis, *Fils d'Orgon*
Mariane, *Fille d'Orgon, et Amante de Valère*
Valère, *Amant de Mariane*
Cléante, *Beau-frère d'Orgon*
Tartuffe, *Faux Dévot*
Dorine, *Suivante de Mariane*
Monsieur Loyal, *Sergent*
Un exempt
Flipote, *Servante de Madame Pernelle*¹⁰²

Het voorwoord ('Préface') van Molière dat in beide drukken uit 1667 is opgenomen kan gezien worden als zijn schriftelijke verdediging van *Le Tartuffe*. Hij weerlegt hierin namelijk de argumenten van degenen die de opvoering van het stuk hebben tegengewerkt, de 'Hypocrites' die zich volgens hem in het stuk meenden te herkennen.¹⁰³ Tegelijkertijd is het een pleidooi voor het nut van de komedie als genre, omdat Molière uitgebreid ingaat op het nut van het genre en de waardering die het in de loop der tijd heeft gekregen. Volgens hem is het de kerntaak van de komedie om 'les vices des Hommes' te corrigeren en kunnen en mogen hier geen uitzonderingen op worden gemaakt.¹⁰⁴ De voorrede wordt afgesloten met een anekdote die Molières kernpunt samenvat. Hij vertelt dat Louis XIV eens aan iemand vroeg waarom zoveel mensen problemen hebben met de komedie van Molière en niet met *Scaramouche Ermite*, een ander stuk dat Molières gezelschap voor hem heeft opgevoerd. Het antwoord van de ander laat zien dat dit te maken had met het feit dat mensen zich aangesproken konden voelen: 'La raison de cela, c'est que la Comédie de Scaramouche joue le Ciel, et la Religion, dont ces Messieurs-là ne se soucient point ; mais celle de Molière les joue eux-mêmes. C'est ce qu'ils ne peuvent souffrir'.¹⁰⁵

VERANTWOORDING EDITIEKEUZE

Omdat er in dit onderzoek wordt gekeken naar de aanpassingen ten opzichte van een Franstalig toneelstuk moet er uitgesloten worden dat die aanpassingen veroorzaakt worden doordat de Nederlandse vertalers zich gebaseerd hebben op verschillende edities van *Le Tartuffe*. Het zou bijvoorbeeld zo kunnen zijn dat er drukfouten in de Franstalige editie staan die een vertaler in zijn Nederlandstalige editie heeft overgenomen. Dat de vijf vertalers

¹⁰² Molière 2010, p. 98.

¹⁰³ Molière 2010, Préface, p. 91-96.

¹⁰⁴ Molière 2010, Préface, p. 93.

¹⁰⁵ Molière 2010, p. 96.

gebruik hebben gemaakt van verschillende edities is zeer aannemelijk, want alleen al in de zeventiende eeuw zijn er bij Nederlandse drukkers vijf verschillende Franstalige edities van *Le Tartuffe* gedrukt.¹⁰⁶ Daarnaast bestaat er ook nog de mogelijkheid dat de vertalers gebruik hebben gemaakt van de bestaande Nederlandstalige edities. Dit is van toepassing op alle vertalers behalve Schaak die het toneelstuk als eerste vertaald heeft. Het is echter binnen het tijdsbestek van dit onderzoek een te grote onderneming om te achterhalen wie welke uitgave of uitgaves heeft gebruikt voor zijn vertaling.¹⁰⁷ Daarom wordt in dit onderzoek de toneeltekst van *Le Tartuffe* zoals die is opgenomen in de meest recente Pléiade-editie van Molières complete oeuvre als bronmateriaal aangehouden. Voor deze editie, waarvan de eerste druk uit 1932 komt, is uitgebreid onderzoek gedaan naar de verschillende uitgaven van *Le Tartuffe*. De editeurs hebben de tekst uit de eerste druk uit 1669 als uitgangspunt genomen voor de editie, maar hebben ook de parateksten van de tweede druk uit 1669 opgenomen.¹⁰⁸ Daarnaast wordt in hun verantwoording opgemerkt dat in de tekst van het toneelstuk zoals die in de eerste bundeling van Molières oeuvre uit 1682 staat de versregels 191-194, 1773-1800, 1815-1822 en 1909-1932 zijn verwijderd.¹⁰⁹ Op basis hiervan wordt de Pléiade-editie een goede representatie van de Franse zeventiende en achttiende-eeuwse edities beschouwd, hoewel het niet uitgesloten kan worden dat de Nederlandstalige auteurs van een andere editie gebruik hebben gemaakt en aanpassingen ten opzichte van *Le Tartuffe* dus niet bewust zijn aangebracht, maar op basis daarvan zijn ontstaan.

STEYL-OOR (1674) – PIETER SCHAAK

Petrus (Pieter) Schaak (1633-1708) was predikant in Amsterdam, maar heeft ook twee toneelstukken op zijn naam staan: *Ariodant en Polines, of Verloste onnoselheyt* (1664) en *Steyl-oor, of De schijnheylige bedrieger* (1674).¹¹⁰ Schaak heeft een strikte scheiding aangebracht tussen zijn verschillende soorten publicaties door de godsdienstige publicaties onder zijn volledige naam te publiceren en het toneelwerk onder A.V.B., de afkorting van zijn

¹⁰⁶ Smith 2007, p. 99.

¹⁰⁷ Om dit te kunnen achterhalen zouden bijvoorbeeld alle Franstalige edities van *Le Tartuffe* onderzocht moeten worden en zou er een vergelijking van alle Nederlandstalige edities op zinsniveau moeten worden gemaakt om te onderzoeken of er overeenkomsten zijn.

¹⁰⁸ Riffaud en Forestier 2010, p. 1389-1391.

¹⁰⁹ Riffaud en Forestier 2010, p. 1391.

¹¹⁰ Gemeente Amsterdam Stadsarchief → 172: Archief van de Familie Backer en Aanverwante Families → Schaak. Petrus Schaak is de volledige naam die bekend is bij het Gemeente Amsterdam Stadsarchief, maar omdat Pieter Schaak de auteursnaam is die wordt vermeld bij *Ariodant en Polines* en *Steyl-oor* in de Short Title Catalogue Netherlands (STCN) wordt Pieter Schaak aangehouden.

motto All Verr 't Best.¹¹¹ Dit heeft ervoor gezorgd dat er regelmatig voorbij is en wordt gegaan aan het feit dat Petrus Schaak en Pieter Schaak een en dezelfde persoon is. Zo wordt er bij het geschilderde portret van Petrus Schaak dat onderdeel is van het Panpoëticon Batavûm en in de biografische woordenboeken die op de site van de digitale bibliotheek van de Nederlandse letteren (DBNL) staan niet de link gelegd tussen de toneelschrijver Pieter Schaak en de geleerde predikant Petrus Schaak, A.J. van der Aa heeft in zijn *Biografisch woordenboek der Nederlanden* uit 1874 zelfs voor beiden een lemma opgenomen.¹¹² Bovendien wordt het idee dat het om twee verschillende personen gaat versterkt doordat er bij Petrus Schaak andere levensjaren worden vermeld dan 1633 tot 1708, namelijk 1624 tot 1678 en 1633 tot 1678.¹¹³ Er zijn twee bronnen waaruit blijkt dat deze jaartallen echter niet kloppen. In de gegevens over Petrus Schaak in het Stadsarchief van de gemeente Amsterdam staat dat hij van 1633 tot 1708 geleefd heeft en in een band in ditzelfde archief met geschreven en gedrukt werk van Schaak staan onder andere een brief uit 1688 en een tekst uit 1691.¹¹⁴

Er zijn drie drukken van *Steyl-oor*, twee uit de zeventiende eeuw en één uit het begin van de achttiende eeuw. De eerste druk, *Steyl-oor, of De schijnheylige bedrieger*, werd in 1674 uitgegeven door Abraham van Blancken te Amsterdam. Op de titelpagina wordt naast de titel, het drukkersmerk en de gegevens van de drukker vermeld dat de *Tartuffe* van Molière is nagevolgd. Hierdoor wordt meteen, zoals Van Loon ook heeft aangegeven, duidelijk dat het toneelstuk op een ander toneelstuk is gebaseerd. Schaaks naam wordt nergens op het titelblad vermeld, maar doordat het voorwoord wordt afgesloten met de afkorting A.V.B. is het toch duidelijk dat hij de auteur is. De tweede druk, *Steyl-oor, of De schijnheilige bedrieger*, verscheen drie jaar na de eerste druk uit 1674 en werd opnieuw gedrukt bij Abraham van Blancken. Ten opzichte van de titelpagina van de eerste druk is de volgende opmerking toegevoegd: ‘Desen tweeden Druck van verscheyde Fouten gesuyvert’.¹¹⁵ De derde druk is als *Steiloor, of De schynheilige bedrieger. Blyspél* gedrukt in 1713 bij Johannes Oosterwijk en

¹¹¹ Zie voor het verschil o.a. Schaak 1674a en 1674b; A.V.B. wordt in STCN vermeld als een naamsvariant, waar deze letters voor staan wordt vermeld in Van der Aa 1874, p. 187.

¹¹² Collectie Nederland 2017 → zoekopdracht Pieter Schaak → schilderij; Witsen Geysbeek 1824, p. 209; Van der Aa 1874, p. 187; Ter Laan 1952, p. 465.

¹¹³ Van der Aa 1874, p. 187; Collectie Nederland 2017 → zoekopdracht Pieter Schaak → schilderij.

¹¹⁴ Gemeente Amsterdam Stadsarchief → 172: Archief van de Familie Backer en Aanverwante Families → 2.8.3.1 Ds. Petrus Schaak (1633-1708) en Brigitta Stuylingh (1645-1723) (1).

¹¹⁵ Schaak 1677, titelpagina. Beide drukken zijn naast elkaar gelegd en uit de vergelijking hiervan blijkt dat er inderdaad een aantal fouten zijn verbeterd. In de eerste druk ontbreken bijvoorbeeld de paginanummers op pagina 15, 16 en 61 en in de eerste druk staat bijvoorbeeld op pagina 37 ‘heylig breyn’ waar in de tweede druk ‘heilig brein’ op pagina 41.

Hendrik vande Gaete. Dit is vijf jaar na Schaaks dood en bijna veertig jaar na de eerste druk van het toneelstuk, maar blijkbaar zagen de uitgevers genoeg reden om het toneelstuk uit te geven. *Steyl-oor* wordt in de titel van deze druk voor het eerst expliciet een blijspel genoemd, bij de eerdere drukken is deze genreaanduiding nog afwezig. Het veranderen van *Steyl-oor* en schijnheylige naar *Steiloor* en schynheilige in de titel van deze druk wijst erop dat er in deze druk gebruik wordt gemaakt van een nieuwere spelling. Er is veel gewijzigd op de titelpagina van deze druk ten opzichte van de voorafgaande drukken, maar er wordt wel opnieuw vermeld dat het om een navolging van Molières *Tartuffe* gaat. Verder staat er op de titelpagina ‘Deeze Derde Druk naauwkeurig nagezien, en met eene Voorrede, enz. vermeerderd’.¹¹⁶ Er is bij deze druk een frontispice (zie bijlage 4) van een anonieme kunstenaar opgenomen.¹¹⁷ Hierop wordt net als op het frontispice bij de tweede druk van *Le Tartuffe* de scène afgebeeld waarin Tartuffe/*Steyloor* Elmire/Magtelt lastig valt terwijl Orgon/Domburg onder de tafel zit.

In het voorwoord bij de eerste druk (‘Gunstige Leeser’) licht Schaak zijn redenen toe om *Le Tartuffe* te vertalen en verantwoordt hij de vernederlandsing van het personage Tartuffe: hij wil in zijn werk contemporaine kerkelijke problemen en misstanden laten zien en zijn publiek hiervan laten leren. Ook wil hij waarschuwen voor bedriegers zoals Tartuffe en in het bijzonder voor mensen die op een volgens Schaak verkeerde manier geloven. Dit laat duidelijk zien dat Schaak zijn achtergrond als predikant niet heeft losgelaten tijdens het schrijven van het toneelstuk. In de tweede druk is ‘Gunstige Leeser’ gedeeltelijk aangepast, want in de eerste en de laatste zin wordt benadrukt dat het een tweede druk betreft, de rest is hetzelfde gebleven. In de derde druk is dit voorwoord weggelaten. In plaats daarvan zijn in het voorwoord gecursiveerde vertalingen van Molières voorwoord bij *Le Tartuffe* en de eerste twee smeekbrieven aan Louis XIV opgenomen die door de anonieme vertaler ervan zijn ingeleid, becommentarieerd en geannoteerd.¹¹⁸ Tussendoor gaat hij in op de problemen die Molière in Frankrijk met *Le Tartuffe* heeft gehad en aan het eind van het voorwoord leidt hij *Steyl-oor* in. De onbekende vertaler vindt dat Schaak geslaagd is in de opzet die hij in ‘Gunstige Leeser’ uiteen heeft gezet en vindt dat hij Molières Franse tekst zeer voortreffelijk heeft vertaald. Deze auteur prijst ook andere vertalingen van Molière, namelijk die van NVA.

¹¹⁶ Schaak 1713, titelpagina.

¹¹⁷ Wouts z.j.

¹¹⁸ Wie de anonieme vertaler is kan niet met zekerheid worden gezegd, omdat het voorwoord niet is ondertekend en er door hem alleen maar wordt verteld dat hij door de uitgevers voor het voorwoord is gevraagd. De vertaler zou J. Donkans kunnen zijn, omdat zijn gedicht ‘Op het blyspél Van den schynheiligen bedrieger’ direct op het voorwoord volgt.

Hij is echter niet te spreken over veel andere vertalingen, zoals *Den Burgerlyken Edelman* van Adriaen Peys, die volgens hem ‘meest door hakken en krukken naar den letterlyken zin vertaalt zyn’.¹¹⁹ Daarnaast geeft de auteur aan dat hij blij is dat de uitgevers hem gevraagd hebben om de vertaling van Molières voorrede te maken. Hij sluit af met de wens dat anderen die dit toneelstuk lezen worden aangespoord om andere toneelstukken van Molière op dezelfde wijze over te brengen om ze ‘voor den klaauw der onweetendheid te hoeden’.¹²⁰

Schaak heeft de personages in *Steyl-oor* niet dezelfde namen gegeven als de personages in *Le Tartuffe*, want in *Steyl-oor* hebben een aantal personages Nederlandse namen gekregen en een aantal sprekende zoals Domburg voor Orgon. Bij Molière hebben alleen Tartuffe en monsieur Loyal een sprekende naam. De personagelijst bij *Steyl-oor* ziet er als volgt uit:

Meynou, *Moeder van Domburg*
Magtelt, *tweede Vrou van Domburg*
Domburg, *Soon van Meynou. Liefhebber van Steyloor*
Vegthart, *Soon van Domburg van 't eerste bed*
Maria, *Vegtharts Suster*
Reynhart, *Minnaar van Marie*
Burgerhart, *Magtelts broer*
Steyl-oor
Geertruyd, *Kamenier*
Deurwaarder van 't Hof
*Hopman van zijn Hoogheys Lijfwagt*¹²¹

De personagelijst is in de eerste en tweede druk hetzelfde, maar wordt in de derde druk enigszins aangepast. De paratekst heet nu ‘Vertooners’ in plaats van ‘Personaadjes’, er is een nieuwe spelling toegepast en Klaar is als zwijgend personage aan de personagelijst toegevoegd. Ook wordt er in tegenstelling tot de eerste en tweede druk een toneelaanwijzing gegeven: ‘Het Toneel verbeeldt eene Kamer in het huis van Domburg, in 's Graavenhaage’.¹²² In de eerdere twee drukken blijft het impliciet dat het toneelstuk in Den Haag is gesitueerd, want daarin wordt het alleen in het voorwoord benoemd en in het toneelstuk zelf wordt één keer aan Den Haag gerefereerd.¹²³

Bij de tweede en derde druk zijn respectievelijk twee en drie lofdichten opgenomen, bij de eerste druk is dit type paratekst nog afwezig. ‘Aan den Leeser’ en ‘Een ander’ zijn de lofdichten bij de tweede druk. In het eerste gedicht is een fictieve verkoper aan het woord. Hij

¹¹⁹ Schaak 1713, ‘Berecht’.

¹²⁰ Schaak 1713, ‘Berecht’.

¹²¹ Schaak 1674a, ‘Personaadjes’.

¹²² Schaak 1713, ‘Vertooners’.

¹²³ Zie Schaak 1674a, ‘Gunstige Leeser’ en p. 47.

vertelt zijn fictieve kopers waar Steyl-oren zoal vandaan kunnen komen en dat deze van ‘Franck Heeren’ komt en nu ‘in Neerlands Kleeren’ pronkt.¹²⁴ Daarna spoort hij aan om het toneelstuk te kopen, goed te lezen en als voorbeeld te gebruiken om ‘uyt zijne wegen, | voordeel en vermaak [te scheppen]’.¹²⁵ Er wordt dus in dit gedicht aangegeven dat er sprake is van vernederlandsing en er wordt ingegaan op de moraal van het toneelstuk. Dit lofdicht is ondertekend met Al Vrugt-Baar en doordat dit afgekort kan worden tot A.V.B. is het aannemelijk dat dit gedicht van Schaaks hand is. Bij het tweede gedicht is het duidelijker dat Schaak de dichter is, omdat het expliciet wordt afgesloten met Schaaks motto. In dit gedicht wordt de drukker van *Steyl-oor* Abraham van Blancken bedankt en geprezen voor zijn inspanningen, omdat hij het ondanks verdenkingen (‘schoon hy wierdt daar door verdagt’) toch heeft uitgegeven.¹²⁶ Volgens Schaak deed Van Blancken dit ‘Op dat yder een mogt lesen, | Hoe dat veel geveynsde liên, | Seer schijnheylig konnen fien’.¹²⁷ Het gedicht eindigt met de oproep om *Steyl-oor* te lezen, zodat Van Blanckens inspanningen niet voor niets zijn geweest en men gewaarschuwd is voor huichelaars.

Bij de derde druk zijn drie lofdichten opgenomen. Het eerste is ‘Op den Steiloor, of schynheiligen bedrieger, Van Jean Bapt. Poquelin de Molière, In Nederduitsche vaerzen gevolgd, Door N.N.’. Dit gedicht is anoniem gepubliceerd, maar blijkt na nader onderzoek geschreven te zijn door de bekende achttiende-eeuwse blijspelschrijver Pieter Langendijk en is te vinden in het eerste deel van zijn verzamelde gedichten.¹²⁸ Langendijk had in 1712 een van zijn eerste toneelstukken *Don Quichot op de bruiloft van Kamácho* bij Vande Gaete, een van de drukkers van *Steyl-oor*, laten drukken en een lofdicht van zijn hand past gezien de blijspelen die hij heeft geschreven goed bij *Steyl-oor*.¹²⁹ De eerste vier sextetten van het gedicht gaan over mensen die op dezelfde manier handelen als Tartuffe/Steyloor en Jan en alleman bedriegen en uitbuiten. In het vijfde en zesde sextet wordt ingegaan op Molière die ‘deez’ quezelbroeders’ met zijn werk trachtte te ontmaskeren, maar door het onderwerp schijnheiligheid veel tegenwerking heeft moeten verduren.¹³⁰ In de laatste twee sextetten worden respectievelijk Molière en Schaak geprezen, de eerste om de lans die hij heeft moeten breken en de tweede omdat zijn vertaling ‘zo braaf, zo schoon, | geleerd, en vol

¹²⁴ Schaak 1666, ‘Aan den Leeser’, versregel 17-18.

¹²⁵ Schaak 1677, ‘Aan den Leeser’, versregel 23-24.

¹²⁶ Schaak 1677, ‘Een ander’, versregel 6.

¹²⁷ Schaak 1677, ‘Een ander’, versregel 8-10.

¹²⁸ Langendijk 1760, p. 423-424.

¹²⁹ Van de Gaete wordt in STCN vermeld als de drukker van *Don Quichot op de bruiloft van Kamácho* bij de eerste druk uit 1712 en de tweede druk uit 1714.

¹³⁰ Schaak 1713, ‘Op den Steiloor, of Schynheilige bedrieger [...]’, versregel 25.

diepzinnigheden' is.¹³¹ Het tweede lofdicht is het sonnet 'Op het blyspél Van den schynheiligen bedrieger' en is ondertekend met J.D.¹³² Onder de titel wordt een regel uit een van de veelal obscene epigrammen van Marcus Valerius Martialis geciteerd: 'Quo possis melius fallere sume togem' (Je kunt des te beter bedriegen door een toga aan te trekken [vrije vertaling LR]).¹³³ Dit citaat sluit inhoudelijk aan bij *Steyl-oor* aangezien hierin bedrog wordt gepleegd door een pij aan te trekken. Het sonnet zelf gaat specifiek over de herdruk van *Steyl-oor*. Er wordt in de twee kwatrijnen ingegaan op Molières *Tartuffe* en de Nederlandse vertaling waarin volgens J.D. 'de aartigheên en kracht van 't Fransch, zyn ingebleeven'.¹³⁴ In de twee terzetten wordt ingegaan op boodschap van het toneelstuk. Het derde lofdicht is 'Op de Steiloor, blyspél' van Vande Gaete. Hij vat het doel van het toneelstuk als volgt samen: 'ons op tooneel te toonen, | Hoe Ondeugd wordt gestraft, en hoe men Deugd moet loonen'.¹³⁵

DE SCHYNHEILIGE (1686) – PIETER DE LA CROIX

Pieter de la Croix (1638-1687) huurde van 1681 tot aan zijn dood in 1687 samen met Joan Pluimer en Govert Bidloo (vanaf 1684) de Amsterdamse Schouwburg.¹³⁶ Zoals al eerder is vermeld was De la Croix vertaler van Franse auteurs: naast Molière gaat het om Noël Le Breton, Claude la Rose, François le Métel de Boisrobert, Tirso de Molina en een onbekende Franse auteur.¹³⁷ *De schynheilige* (volledige titel *De schynheilige, zynde het gevolg van de blyspelen, genaamt, Het gedwongen huwelyk, en Lubbert Lubbertsz*) werd in 1686 gedrukt bij Albert Magnus in Amsterdam, de vaste drukker van NVA.¹³⁸ Uit de 'Coype van de Privilegie' kan worden opgemaakt dat op 4 juli 1686 de regenten van de schouwburg het privilege voor *De schynheilige* aan Albert Magnus hebben verleend en dat het toneelstuk dus na deze datum gedrukt moet zijn. Hierin wordt ook het genre van het toneelstuk aangeduid, namelijk een klucht. De twee toneelstukken die in de titel worden genoemd waar *De schynheilige* het vervolg van zou zijn, zijn beide niet door De la Croix geschreven. Toch kan met zekerheid worden aangenomen dat het gaat om *Het gedwongene huwelyk* van Thomas Arendsz uit 1682 en *Lubbert Lubbertsze* van Michiel van Breda uit 1686, want de personages in deze

¹³¹ Schaak 1713, 'Op den Steiloor, of Schynheilige bedrieger [...]', versregel 44-45.

¹³² Op basis van de afkorting zou dit J. Donkans kunnen zijn. In STCN is dit de enige auteur met de naamvariant J.D. die in aanmerking zou kunnen komen, want de rest leefde of te ver voor 1713 of te ver erna.

¹³³ Schaak 1713, 'Op het Blyspél Van den schynheiligen bedrieger'; Het citaat komt vrijwel volledig overeen met een regel van Martialis: Qua possis melius fallere, sume togam (*Epigrammaton Libri XII*, boek VIII, epigram 48, regel 8).

¹³⁴ Schaak 1713, 'Op het blyspél van den schynheiligen bedrieger', versregel 7.

¹³⁵ Schaak 1713, 'Op de Steiloor, Blyspél', versregel 7-8.

¹³⁶ Porteman en Smits-Veldt 2008, p. 715.

¹³⁷ Dit zijn de auteurs die in Ceneton vermeld worden bij de toneelstukken van De la Croix.

¹³⁸ Porteman en Smits-Veldt 2008, p. 712.

toneelstukken vertonen overeenkomsten met die uit *De schynheilige*. Daarnaast komt de plot van *Lubbert Lubbertsze* overeen met wat personages in *De schynheilige* vertellen over wat er in het verleden is gebeurd. Ten slotte zijn beide komedies bewerkingen van Molières toneelstukken, namelijk van *Le Mariage forcé* en *George Dandin* (zie tabel 1 in bijlage 2). *De schynheilige* is drie keer in de Amsterdamse Schouwburg opgevoerd, één keer in 1686 en twee keer in 1698, maar geen van deze voorstellingen was tegelijkertijd met *Het gedwongen huwelijk* of *Lubbert Lubbertze*.¹³⁹ Er kan niet met zekerheid worden vastgesteld dat De la Croix Arendsz en Van Breda kende, wat wel zeker is dat alle drie de toneelstukken bij Albert Magnus zijn gedrukt. Van samenwerking lijkt geen sprake te zijn, omdat De la Croix in zijn voorwoord juist aangeeft dat hij een en ander aan *Lubbert Lubbertze* wil aanpassen.

In het voorwoord ('Aan den lezer') uit *De la Croix* kritiek op *Lubbert Lubbertze*. Hij zegt namelijk dat hij na het zien van dit blijspel vond dat 'de list van de vrouw tot hoon van de man [in dit stuk], niet behoorde te triompheeren, maar dat die door de voorzichtigheid van de man overwonnen [had moeten] worden'.¹⁴⁰ Hij wil deze schijnheiligheid van de vrouw op het toneel brengen om andere mannen te tonen dat het hun plicht is om de listen van hun vrouwen te doorzien, en om ze te helpen hun vrouw van dit 'gebrek' te genezen. Dit sluit aan bij de leer van het Frans-classicisme waarin het aanstootgevende, in dit geval het slagen van het overspel van de vrouw, zoveel mogelijk van het toneel werd geweerd. Om zijn boodschap met behulp van een schijnheilige te kunnen uitdragen werd volgens De la Croix de stof uit *Le Tartuffe* gesuggereerd, maar hiervan vond hij 'de redenering wat te aanstootelijk voor het Theater'. Wat hij precies met 'redenering' bedoelt wordt niet geëxpliciteerd, maar De la Croix geeft aan dat hij wel twee elementen uit *Le Tartuffe* heeft overgenomen: het bedekken van de blote hals met een halsdoek en het verbergen onder een tafel door de mannelijke hoofdpersoon.¹⁴¹ Dat hij inderdaad weinig van *Le Tartuffe* heeft overgenomen blijkt direct wanneer de personagelijst ('Vertooners') naast die van *Le Tartuffe* wordt gelegd, want geen van de personages komt met die uit *Le Tartuffe* overeen:

Lubbert
Izabel, *Vrouw van Lubbert*
Fransyn, *Meyd van Izabel*
Jeronimo, *Vriend van Lubbert*
Jan, *Knecht van Lubbert*
Karel, *Minnaar van Izabel*

¹³⁹ *Onstage* → *Plays* → *De schijnheilige*.

¹⁴⁰ De la Croix 1686, 'Aan den lezer'.

¹⁴¹ De la Croix 1686, 'Aan den lezer'.

Lammert, *zyn Knecht*
Heer van Hoogadel, *Vader van Izabel*
Vrouw van Hoogadel, *Moeder van Izabel*
Koenhert, *Broer van Izabel*¹⁴²

Al deze personages zijn afkomstig uit de eerder genoemde toneelstukken van Arendsz en Van Breda en zijn dus niet dezelfde personages als die in *Le Tartuffe*.¹⁴³

TERTUFFE (1733) – JACOB VAN RYNDORP

De in 1663 geboren Jacob van Ryndorp maakte samen met zijn ouders deel uit van het reizende toneelgezelschap van Jan Baptist van Fornenbergh en kwam hierdoor al jong met de toneelwereld in aanraking, een wereld waarmee hij tot zijn dood in 1720 verbonden zou blijven. Van Ryndorp was niet alleen actief als acteur en toneelschrijver van eigen materiaal en bewerkingen, maar was ook leider van het toneelgezelschap *Groote Compagnie Nederduytse Acteurs* dat hij in de achttiende eeuw veranderde in *Groote Compagnie Acteurs van de Haagse en Leidse Schouwburgen* toen hij in 1703 directeur was geworden van een Haagse schouwburg en in 1705 in Leiden zijn eigen schouwburg liet bouwen.¹⁴⁴

Volgens Daphne Meijer heeft Van Ryndorp zijn bewerking van Molières *Tartuffe* rond 1705 geschreven, maar het werd pas in 1733 onder de titel *Tertuffe, of De Schynheilige bedrieger, blyspel* gedrukt bij Gerardus Block in Den Haag als het laatste deel in de *Nulla Quies*-reeks.¹⁴⁵ Een verklaring voor het feit dat het toneelstuk zoveel later werd gepubliceerd kan in deze reeks gevonden worden. Van Ryndorp liet namelijk pas vanaf 1708 het repertoire van de *Groote Compagnie* in deze reeks uitgeven en deed dit om te voorkomen dat ze door anderen werden gekopieerd of bewerkt.¹⁴⁶ Mogelijk vond hij andere toneelstukken belangrijker om eerst uit te geven en bovendien overleed Van Ryndorp in 1720 waarna zijn vriend en medeacteur Jan van Hoven de reeks voortzette tot 1733.¹⁴⁷ De *Nulla Quies*-reeks is te herkennen aan het vignet op het titelblad waarop de Parnassus met Pegasus is te zien omgeven door een lauwerkrans, muziekinstrumenten en toneelmaskers. Onder deze illustratie staat op een vaandel *Nulla Quies* en er boven staan de wapenschilden van Leiden, Zuid-Holland en Den Haag. Van Hoven voegde het lofdicht ‘Op Tertuffe, blyspel’ aan het toneelstuk toe. De eerste helft van het gedicht geeft beknopt de inhoud van het toneelstuk en de eigenschappen

¹⁴² De la Croix 1686, ‘Vertooners’.

¹⁴³ Zie hiervoor de personagelijsten bij *Het gedwongen huwelijk* en *Lubbert Lubbertze*.

¹⁴⁴ Meijer 1996, p. 290-293; Bordewijk, Roding en Veldheer 2005, p. 12-20.

¹⁴⁵ Meijer 1996, p. 294.

¹⁴⁶ Meijer 1996, p. 295. Bordewijk, Roding en Veldheer 2005, p. 42.

¹⁴⁷ Meijer 1996, p. 295. Bordewijk, Roding en Veldheer 2005, p. 42.

van de personages weer. Er staat bijvoorbeeld dat Elmire ‘lang door echte trouw verpand’ is, dus zeer trouw aan Orgon.¹⁴⁸ In de tweede helft van het gedicht wordt voor schijnheiligen gewaarschuwd die door iedereen ‘die zonneklaar ziet wat in ’t harte omgaat’ ontmaskerd kunnen worden.¹⁴⁹

Bij de personagelijst (‘Vertooners’) wordt de toneelaanwijzing gegeven dat het spel zich afspeelt in het huis van Orgon. De personages komen redelijk met die uit *Le Tartuffe* overeen, maar er zijn ook wijzigingen aangebracht, want Laurens en twee (stomme) dienaars zijn als personages toegevoegd en Madame Pernelle en Flipote zijn juist weggelaten. De personagelijst ziet er als volgt uit:

Tertuffe
Laurens, *Knecht van Tertuffe*
Orgon
Elmire, *Vrou van Orgon*
Mariane, *Dochter van Orgon*
Damis, *Zoon van Orgon*
Kleante, *Broeder van Orgon*
Dorine, *Meid van Orgon*
Valere, *Minnaar van Mariane*
Deurwaarder
*Twee dienaars stom*¹⁵⁰

TARTUFFE (1777) – BRUNO ZWEERTS

Bruno Zweerts (1741-1804) was toneelschrijver en notaris. Het grootste deel van zijn toneelwerk bestaat uit vertalingen van Franse auteurs, alleen *Verheerlykt Leewendaal* (1766) is geheel zijn eigen werk. In de eerste druk van *Tartuffe, of De huichelaar, blyspel* uit 1777 en de herdruk uit hetzelfde jaar wordt hij nergens bij naam als de auteur genoemd.¹⁵¹ Wel zijn twee van de drie parateksten door Martin Corver ondertekend. Corver was een bekende achttiende-eeuwse acteur en toneelleider die in 1766 in Den Haag zijn eigen schouwburg liet bouwen, maar met zijn gezelschap ook regelmatig buiten Den Haag optrad.¹⁵² Doordat Zweerts’ naam wel in de tweede druk wordt vermeld is er verwarring ontstaan over wie de vertaling heeft geschreven: Corver of Zweerts. Het toneelstuk wordt bijvoorbeeld door Worp,

¹⁴⁸ Van Ryndorp 1733, ‘Op Tertuffe. Blyspel’, versregel 6.

¹⁴⁹ Van Ryndorp 1733, ‘Op Tertuffe. Blyspel’, versregel 10.

¹⁵⁰ Van Ryndorp 1733, ‘Vertooners’.

¹⁵¹ Aangezien op de titelpagina van de druk uit 1794 expliciet wordt vermeld dat het de tweede druk van *Tartuffe* is, wordt deze benaming gehandhaafd om verwarring te voorkomen. De tweede druk uit 1777 zal daarom worden aangeduid met herdruk of tweede druk uit 1777. In Ceneton wordt deze druk overigens als een titeluitgave gezien, maar het ontbreken van Corvers parateksten uit de eerste druk wijst eerder op een herdruk dan een titeluitgave.

¹⁵² Bordewijk, Roding en Veldheer 2005, p. 81.

Te Winkel en Stuiveling toegeschreven aan Corver.¹⁵³ J.J. Soons heeft in 1937 betoogd dat Corver niet de vertaler van het toneelstuk was. Volgens hem komt in de ‘Nareden’ bij de eerste druk die door Corver is ondertekend niet naar voren dat hij de auteur van het stuk zou zijn, aangezien hij juist aangeeft dat hij het stuk alleen maar in zijn bezit heeft gehad en om bepaalde redenen niet heeft uitgegeven.¹⁵⁴ Op basis hiervan kan Corver gezien worden als de uitgever van het toneelstuk zoals Ter Laan dat ook heeft gedaan.¹⁵⁵ Het voorwoord is echter de enige bron hiervoor, want Corver heeft geen andere toneelstukken uitgegeven die met de twee drukken van *Tartuffe* vergeleken kunnen worden. Soons heeft Bruno Zweerts aangewezen als de auteur van het toneelstuk, omdat in de voetnoot bij het ‘Bericht’ in de tweede druk nergens genoemd wordt dat Corver zich de tekst had toegeëigend. Volgens Soons zou Zweerts dit zeker gedaan hebben wanneer dit wel zo was, omdat Zweerts en Corver geen goede vrienden waren.¹⁵⁶ Er is nog een ander argument om Zweerts en niet Corver als de auteur van dit toneelstuk te zien: de expliciete vermelding op de titelpagina van de tweede uitgave uit 1794 dat Zweerts de auteur van het toneelstuk is. In dit onderzoek wordt dus in navolging van Soons Bruno Zweerts aangehouden als de vertaler van *Tartuffe*.

Op de titelpagina’s van de drukken uit 1777 van *Tartuffe* wordt nergens vermeld wie de drukker is, maar zoals hiervoor al is aangegeven wordt Martin Corver aangehouden als de uitgever. Op de titelpagina van de tweede druk uit 1794, die bij Jan Willem Smit te Amsterdam is gedrukt, wordt wel expliciet vermeld dat Bruno Zweerts de auteur is van het toneelstuk. Er wordt op de titelpagina’s van de drukken uit 1777 aangegeven dat het toneelstuk een navolging van Molière is en onder het titelvignet van beide drukken, dat het enige verschil tussen de titelpagina’s van deze drukken is, staat ‘Alömmme te bekomen’.

In de eerste druk uit 1777 staan het voorwoord (‘Nareden’) en het satirische ‘Opdracht aan de huichelary’ die allebei geschreven zijn door Corver, maar in de herdruk uit 1777 en de tweede druk uit 1794 ontbreken deze teksten. Volgens Corver is de ‘Nareden’ aan het toneelstuk toegevoegd in plaats van een voorbericht, omdat er geen tijd meer zou zijn geweest om die aan de druk toe te voegen.¹⁵⁷ In de tekst gaat hij in op de voorgeschiedenis van *Le Tartuffe* en bespreekt hij kort de toneelstukken van Schaak en Van Ryndorp. Het toneelstuk van

¹⁵³ Soons 1937, p. 206; Stuiveling 1985.

¹⁵⁴ Soons 1937, p. 206-207.

¹⁵⁵ Ter Laan 1952, p. 102-103.

¹⁵⁶ Soons 1937, p. 207.

¹⁵⁷ Corver 1777, ‘Nareden’.

laatstgenoemde verschilt volgens hem veel van het origineel.¹⁵⁸ Daarnaast vermeldt hij dat beide toneelstukken regelmatig zijn opgevoerd, maar na de dood van Van Ryndorp bijna niet meer, omdat ook de toneelspelers schijnheilig zouden zijn geworden. Corver uit hier dus kritiek op zijn eigen beroep. Hij geeft vervolgens toe dat hij het toneelstuk al enige tijd in zijn bezit had, maar het noch wilde spelen, noch wilde uitgeven. Uiteindelijk heeft hij dit toch gedaan, omdat het winst kon betekenen voor de Schouwburg in Rotterdam waar hij werkzaam was.¹⁵⁹ In ‘Opdracht aan de huichelary’ wordt de huichelarij aangesproken als ‘Groote vorstin en magtige heerscheresse’ en beschrijft Corver aan haar al haar ‘verdiensten’ en aanhangers zoals ‘Libertyns, Dobbelaars, Doctoren, Vrouwen en toneelspelers’.¹⁶⁰ De voorstelling van de huichelarij als een personage kan getypeerd worden als een burleske personificatie waarmee er op satirische wijze kritiek wordt geuit op schijnheiligheid. Deze tekst is tegelijkertijd een parodie op de het genre van de opdracht bij een toneelstuk, in veel andere toneelstukken is de opdracht namelijk gericht aan bestaande vorst of een hooggeplaatst persoon.

In de tweede druk uit 1794 is het voorwoord (‘Bericht’) ondertekend met B. Zweerts. Het is goed mogelijk dat dit de voorrede is waar Corver het over had in de ‘Nareden’ bij de eerste druk, omdat onderaan 1777 staat. Zweerts is zeer negatief over de vertalingen van Schaak en Van Ryndorp. *Steyl-oor* is volgens hem een platte berijming ‘[...] die geheel van den styl des Franschen Dichters afwykt [en] zo doorweven met uitweidingen, rakende de secte der Labadisten van dien tyd, dat men het stuk zelve daarin verliest’.¹⁶¹ Zweerts haalt hier de Labadisten aan waar Schaak het zelf in zijn voorwoord alleen maar impliciet over heeft gehad door te refereren aan ‘de superstitie, de hypocrisie, de scheursugt, en andere Kerkelijke gebreeken, in ons Land in swang gaande’.¹⁶² Volgens Zweerts is *Tertuffe* zo ernstig verminkt en wijkt het zoveel van het origineel af dat hij het niet eens de moeite waard vindt om te bespreken. De in zijn ogen matige kwaliteit van deze vertalingen was voor hem de reden om *Le Tartuffe* zelf te vertalen waarbij hij ‘zig heeft bevlytigd zo na aan ’t oorsprongelyke te blijven als hem mogelyk was’ en aan te passen wat volgens hem te aanstotelijk was.¹⁶³ Hoewel hij Schaak en Van Ryndorp verwijt dat ze aanpassingen ten opzichte van de Franse tekst hebben gemaakt, doet hij dat dus zelf ook. In een voetnoot vermeldt Zweerts dat er sinds 1777 nog een vertaling bij is gekomen, namelijk die van Johannes Nomsz uit 1789.

¹⁵⁸ Corver 1777, ‘Nareden’.

¹⁵⁹ Corver 1777, ‘Nareden’.

¹⁶⁰ Corver 1777, ‘Nareden’.

¹⁶¹ Zweerts 1794 ‘Bericht’.

¹⁶² Schaak 1674a, ‘Gunstige Leeser’.

¹⁶³ Zweerts 1794, ‘Bericht’.

De personagelijst ('Vertooners') komt in alle drukken in dezelfde samenstelling voor:

Mevrouw Pernille, *Moeder van Orgon*
Orgon, *Zoon van Mevrouw Pernille*
Elmire, *tweede Vrouw van Orgon*
Marianne, *Dogter van Orgon*
Damis, *Zoon van Orgon*
Cleantes, *Schoonbroeder van Orgon*
Tartuffe, *Huichelaar*
Valerius, *Minnaar van Marianne*
Dorine, *Kamenier van Marianne*
Lojal, *Deurwaarder*
Een Officier
Marton, *Meid van Mevrouw Pernille*¹⁶⁴

De personages hebben ten opzichte van *Le Tartuffe* meer Nederlandse namen gekregen zoals Marton in plaats van Flipote. Onderaan de personagelijst wordt in de drukken uit 1777 aangegeven dat het toneelstuk zich afspeelt in het huis van Orgon en in de tweede druk wordt hier nog de toneelaanwijzing 'in Parijs' aan toegevoegd. Deze toneelaanwijzingen geven dus meer informatie over de locatie dan die in de personagelijst van *Le Tartuffe*.

DE HUIGCHELAAR (1789) – JOHANNES NOMSZ

Johannes Nomsz (1738-1803) heeft een groot oeuvre achtergelaten. Hij schreef niet alleen toneelstukken, maar ook gedichten en proza.¹⁶⁵ Zijn toneelwerk bestaat uit eigen werk en vertalingen van onder andere Molière, Corneille, Racine en Voltaire. *De huigchelaar* keerde in de periode van 1789 tot 1810 twintig keer terug op het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg, maar uit onderzoek van Th. Mattheij naar de waardering en kritiek van Johannes Nomsz blijkt dat dit niet betekent dat het stuk populair was bij het publiek.¹⁶⁶ Uit zijn berekeningen komt naar voren dat de gemiddelde recetteopbrengst van de twintig voorstellingen vrij laag was en dat de bezettingsgraad (het maximale aantal recettes per voorstelling gedeeld door de recetteopbrengst per voorstelling) vierenvestig procent is.¹⁶⁷ Het toneelstuk is in 1789 gedrukt bij J. Helders en A. Mars in Amsterdam – op de titelpagina staat Amsteldam. Na de titel op de titelpagina wordt vermeld dat het toneelstuk 'naar Den Tartuffe, van Molière' is en geschreven is door J. Nomsz. Ook staat er dat dat de prijs van een druk acht stuivers is.

¹⁶⁴ Zweerts 1777a en 1777b, 'Vertooners'.

¹⁶⁵ De Leeuwe 1985, p. 412-413.

¹⁶⁶ Mattheij 1980, p. 49.

¹⁶⁷ Mattheij 1980, p. 43-45.

Bij *De huigchelaar* heeft Nomsz een gedeeltelijke vertaling van Molières voorrede ('Voorrede van den Franschen dichter') opgenomen en voorzien van enkele voetnoten. Uit één hiervan blijkt dat er enige aanpassingen in Molières tekst zijn gemaakt: 'Eenige dezer uitdrukkingen hebben wy verzagt. Het is niet mogelyk éénslags een volk alle zyne vooroordeelen te ontnemen. Genoeg, als onze verzagtingen niets koels hebben te weeg gebracht'.¹⁶⁸ Nomsz geeft aan dat hij het niet nodig vond om het hele voorwoord te vertalen, omdat het verder vooral over meer algemene zaken ging en de lezer bekend zou zijn met de ophef rondom *Le Tartuffe*.¹⁶⁹ Hij gaat daar dan ook zeer kort op in en geeft aan dat het toneelstuk overal in Europa wordt opgevoerd, maag nog ontbreekt het repertoire van de Amsterdamse toneelcultuur. Hij sluit het voorwoord af met de anekdote uit Molières voorwoord over *Scaramouche Ermite*.

De personagelijst ('Persoonaadjen') ziet er als volgt uit:

Mevrouw Pernelle, *moeder van Orgon*
Orgon, *man van Elmire*
Elmire, *vrouw van Orgon*
Damis, *zoon van Orgon*
Mariane, *dochter van Orgon*
Valerius, *minnaar van Mariane*
Cleantes, *schoonbroeder van Orgon*
Tartuffe
Dorine, *kamenier van Mariane*
De heer Oprecht, *een bode*
Een officier van het gerecht
Filipote, *meid van mevrouw Pernelle*¹⁷⁰

Deze personages komen overeen met die uit *Le Tartuffe*, maar hebben iets aangepaste namen. Zo is Valère Valerius geworden en Flipote Filipote. Op de personagelijst volgt de toneelaanwijzing dat het toneelstuk zich in Parijs in het huis van Orgon afspeelt. De specifieke locatie is een toevoeging ten opzichte van de toneelaanwijzing bij *Le Tartuffe*, want daarbij werd alleen maar vermeld dat het stuk zich in Parijs afspeelt.

¹⁶⁸ Nomsz 1789, 'Voorrede'.

¹⁶⁹ Nomsz 1789, 'Voorrede'. Nomsz vertaling stopt zijn vertaling bij de paragraaf die begint met 'C'est à quoi [...]'. Zie Molière 2010, p. 94.

¹⁷⁰ Nomsz 179, 'Persoonaadjen'.

ANALYSE VAN DE PARATEKSTEN



INVENTARISATIE VAN DE PARATEKSTEN

Bij het bespreken van de Nederlandstalige edities in de corpusbeschrijving zijn, zoals al in de methodesectie is aangegeven, de parateksten aan bod gekomen. Hiervan is in bijlage 5 een overzicht (tabel 5) opgenomen waarin voor alle negen drukken van de Nederlandstalige edities van *Le Tartuffe* per paratekst wordt aangegeven om wat voor een soort paratekst het gaat en welke functie of functies de paratekst heeft. Er zijn in totaal vierendertig verschillende parateksten waarvan twaalf bij de drukken van de Nederlandstalige edities uit de zeventiende eeuw staan en tweeëntwintig bij de drukken van de Nederlandstalige edities uit de achttiende eeuw. Wanneer er naar de parateksten per druk wordt gekeken, blijkt dat de meeste parateksten bij de derde druk van *Steyl-oor* staan, namelijk zeven. Bij de herdruk van *Tartuffe* uit 1777 staan er maar twee en dit is het laagste aantal parateksten bij een druk. De volgende parateksten staan bij de Nederlandstalige edities: negen titelpagina's, negen personagelijsten, zeven voorwoorden, zes gedichten, een satirische opdracht, een frontispice en een kopie van het privilege. De combinatie titelpagina, voorwoord en personagelijst komt in vrijwel alle drukken voor, alleen niet in *Tertuffe* en de herdruk van *Tartuffe* uit 1777. In eerstgenoemde is het voorwoord vervangen door een gedicht en bij laatstgenoemde staan alleen een titelpagina en een personagelijst. Van de zes gedichten staan er twee bij de tweede druk van *Steyl-oor*, drie bij de derde druk van *Steyl-oor* en een bij *Tertuffe*. De satirische opdracht staat bij de eerste druk van *Tartuffe* uit 1777, de kopie van het privilege bij *De schynheilige* en het frontispice bij de derde druk van *Steyl-oor*. De personagelijsten in de eerste en tweede druk van *Steyl-oor* en de twee drukken van *Tartuffe* uit 1777 zijn de enige parateksten die in exact dezelfde samenstelling in twee verschillende drukken van hetzelfde toneelstuk staan.

De verschijningsvorm van bijna alle parateksten is tekstueel, alleen het frontispice is iconisch. Het is minder eenvoudig om de verschijningsdatum van alle parateksten vast te stellen, want die wordt maar bij een klein aantal parateksten vermeld. In de kopie van het privilege bij *De schynheilige* staat dat het privilege op 4 juli 1686 aan Albert Magnus is gegeven, onderaan het voorwoord van Zweerts bij de tweede druk van *Tartuffe* uit 1794 staat 1777 en het drukjaar wordt op alle titelpagina's vermeld, behalve die van de twee drukken van *Tartuffe* uit 1777. Bij de titelpagina's kan ervanuit gegaan worden dat de verschijningsdatum samen valt met de publicatiedatum van het toneelstuk, maar bij het voorwoord van Zweerts is dit niet het geval. Onder dit voorwoord wordt namelijk 1777 vermeld, het jaartal waarin de eerste twee drukken van het toneelstuk verschenen. In de voetnoot bij dit toneelstuk wordt echter de vertaling van Nomsz uit 1789 genoemd. Dit wijst erop dat voorwoord in ieder geval na 1789 nog is

bijgewerkt. Bij alle overige parateksten wordt voor de verschijningsdatum, net als bij de titelpagina's, de datum dat het toneelstuk is uitgegeven aangehouden. Er kan vanuit worden gegaan dat de titelpagina en personagelijst zijn opgesteld door de uitgever van het toneelstuk en dus niet door de auteur van het toneelstuk. Hierdoor zijn alle parateksten tijdens het leven van de auteur gedrukt. Dit geldt ook voor de parateksten in de twee drukken van een toneelstuk die na de dood van de auteur zijn verschenen, namelijk de derde druk van *Steyl-oor* uit 1713 en *Tertuffe*. In deze twee drukken staan alleen parateksten die geschreven zijn door andere auteurs dan Schaak en Van Ryndorp.

Wie de zender van de paratekst is kan bij de meeste parateksten worden vastgesteld. De titelpagina's en personagelijsten zijn allemaal niet ondertekend, maar zoals hiervoor al is aangegeven wordt voor deze parateksten de uitgever als auteur, en dus ook de zender aangehouden. Er staat ook geen naam bij de derde druk van *Steyl-oor*, het voorwoord in diezelfde druk van *Steyloor* en het voorwoord bij de tweede druk van *Tartuffe* uit 1794. Bij het frontispice kan niet achterhaald worden wie de auteur is, maar bij de twee voorwoorden kan hierover wel worden gespeculeerd. De vertaler van het voorwoord bij de derde druk van *Steyl-oor* zou J. Donkans kunnen zijn die het gedicht heeft geschreven dat direct op dit voorwoord volgt en het is vrijwel zeker dat Zweerts de auteur ervan is. Bij alle andere parateksten staat de volledige naam van de auteur, zijn voorletters of zijn pseudoniem. De ontvanger van de parateksten is, zoals al is benoemd in de methodesectie, het leespubliek van de toneelstukken. Dit publiek wordt een aantal keer aangesproken, bij een aantal parateksten staat 'lezer' zelfs in de titel: 'Gunstige Leeser', 'Aan den Leeser' en 'Aan den lezer'. Het publiek van de opvoering wordt echter ook een aantal keer aangesproken. De toneelaanwijzingen in de personagelijsten laten het publiek weten waar het toneelstuk zich afspeelt en wie er een rol spelen. Dit is zowel voor het leespubliek als voor het publiek van de opvoering van belang om te weten. Hetzelfde geldt voor de toneelaanwijzingen in de toneeltekst, want daarmee kan duidelijk worden gemaakt wie zich in een scène bevinden en wat er op het toneel gebeurt (zie hiervoor de analyse van de toneelstukken). In drie voorwoorden wordt door de zender aan het publiek van de opvoering gerefereerd, omdat hierin over de opvoering van het toneelstuk zelf of andere toneelstukken wordt gesproken. Het gaat hierbij om het voorwoord van De la Croix, Corver, Zweerts en Nomsz.

FUNCTIES VAN DE PARATEKSTEN

Uit de parateksten die bij de Nederlandstalige edities van *Le Tartuffe* staan kunnen de volgende functies worden gehaald: informeren, keuzes verantwoorden, moraliseren, kritiek leveren, iets of iemand prijzen en aanbevelen.¹⁷¹ Zoals aan het begin van dit hoofdstuk al is vermeld, zijn de functies van de parateksten bij de verschillende drukken van de toneelstukken in tabel 5 (zie bijlage 5) opgenomen. In deze paragraaf wordt iedere functie afzonderlijk besproken.

De functie informeren komt in alle parateksten voor en er zijn drie onderwerpen waarover informatie wordt gegeven. Het eerste onderwerp is de Nederlandstalige edities zelf. Hierover wordt in de parateksten ten eerste aangegeven wat het genre is en wie de auteur van de vertaling. Het genre wordt alleen niet bij de eerste twee drukken van *Steyl-oor* niet vermeld, bij de rest staat het op de titelpagina en bij *De schynheilige* wordt het genre in de ‘Coype van de Privilegie’ genoemd. De afwezigheid van het vermelden van het genre op de titelpagina van de zeventiende-eeuwse drukken kan erop wijzen dat dit in deze periode (nog) niet als relevante informatie werd beschouwd die wel uit het toneelstuk zelf naar voren zou komen. In *De huigchelaar*, *Tertuffe*, de tweede druk van *Tartuffe* en *De schynheilige* wordt de naam van de auteur voluit vermeld, dit is dus niet het geval bij de eerste twee drukken van *Tartuffe* en de drie drukken van *Steyl-oor*. Dat Zweerts de auteur van *Tartuffe* was blijkt pas expliciet in de tweede druk uit 1794 en dat Schaak *Steyl-oor* heeft geschreven kan afgeleid worden uit zijn pseudoniem A.V.B. waarmee het voorwoord in beide drukken is ondertekend, evenals de twee gedichten bij de tweede druk. Schaak zou voor een pseudoniem gekozen kunnen hebben om enige afstand te kunnen bewaren tussen zijn toneelstukken en zijn religieuze publicaties. Men wist echter wel dat hij het toneelstuk heeft geschreven zoals blijkt uit het voorwoord bij de derde druk van *Steyl-oor* en uit de voorwoorden van Corver en Zweerts. Er wordt ten tweede informatie gegeven over de inhoud van de Nederlandstalige edities. Uit de personagelijsten kan gehaald worden wie de personages zijn en waar het toneelstuk zich afspeelt. In alle toneelaanwijzingen bij de personagelijsten staat dat het huis van Orgon de locatie van het toneelstuk is, maar waar dit huis precies staat, wordt alleen geëxpliciteerd in de tweede druk van *Tartuffe*, of *de huigchelaar*, bij Nomsz en in de derde druk van *Steyl-oor*. De eerste twee situeren het huis van Orgon in Parijs, de laatste in een kamer in Orgons huis in Den Haag. Met Parijs sluiten Nomsz en Zweerts aan bij de locatie van *Le Tartuffe*, terwijl het

¹⁷¹ Zoals aan het begin van dit hoofdstuk is vermeld zijn de functies van de parateksten bij de parateksten in tabel 5 (zie bijlage 5) opgenomen.

plaatsen van het toneelstuk in Den Haag een voorbeeld is van vernederlandsing. In de gedichten ‘Op Tertuffe, Blyspel’ van Jan van Hoven en ‘Een ander’ van Pieter Schaak wordt een korte samenvatting gegeven van de inhoud van het toneelstuk. Daarnaast biedt het frontispice bij de derde druk van *Steyl-oor* (zie bijlage 4) informatie over de inhoud van het toneelstuk, want het toont één van de scènes uit het stuk. Om dit te herkennen als een scène uit het toneelstuk is er echter wel enige kennis van de inhoud van *Le Tartuffe/Steyl-oor* nodig. Ten slotte wordt er informatie gegeven over de opvoeringen van de Nederlandstalige edities in de Republiek. Corver noemt dat *Steyl-oor* en *Tertuffe* lange tijd zijn opgevoerd en Zweerts noemt in een voetnoot bij het voorwoord bij de tweede druk van *Tartuffe* dat *De huigchelaar* op het Amsterdamse toneel vertoond wordt. Deze informatie over de opvoeringen van *Steyl-oor* en *Tertuffe* is interessant, omdat er geen gegevens gevonden zijn over de opvoeringen van *Steyl-oor*. Over opvoeringen in de Republiek van *Tertuffe* is ook niets gevonden, maar het is wel bekend dat het in ieder geval twee keer in Hamburg is opgevoerd, namelijk op 8 september 1740 en 12 januari 1741.¹⁷²

Het tweede onderwerp waarover in de parateksten informatie wordt gegeven is *Le Tartuffe* en zijn auteur. Alleen De la Croix en Zweerts hebben het niet over de voorgeschiedenis van het toneelstuk in Frankrijk, de rest benoemt dit wel. Schaak, Corver en Nomsz behandelen het vrij kort, maar in het voorwoord van de derde druk van *Steyl-oor* staat de anonieme vertaler er uitgebreid bij stil aan de hand van Molières vertaalde voorwoord en twee van zijn smeekbrieven. Daarnaast wordt er aan de moeilijkheden die Molière heeft gehad met het toneelstuk gerefereerd in het gedicht van Langendijk bij de derde druk van *Steyl-oor*. Dit laat allemaal zien dat de auteurs bekend waren met de ophef rondom *Le Tartuffe* en dit wilden meedelen aan hun publiek of hen hieraan wilden herinneren. Het is begrijpelijk dat De la Croix het er niet over heeft, omdat *Le Tartuffe* niet de focus van zijn toneelstuk is, maar het is opmerkelijk dat Zweerts, waarbij dit wel het geval is, dit niet doet. Het vermelden van Molières naam en *Le Tartuffe* bij de Nederlandstalige edities geeft niet alleen aan dat het om een navolging van *Le Tartuffe* gaat, maar verhoogt ook het prestige van het toneelstuk. Molière was immers een bekende en populaire Frans-classicistische auteur. Bij bijna alle Nederlandstalige edities wordt op de titelpagina en/of in het voorwoord duidelijk dat het om een vertaling van *Le Tartuffe* gaat, het ontbreekt alleen bij *De schynheilige* en *Tertuffe*. Dit is opnieuw logisch bij *De schynheilige*, omdat dit een navolging is van twee andere blijspelen, maar bij *Tertuffe* is het noemenswaardig, omdat dit wel een navolging van *Le Tartuffe* is. Het

¹⁷² Junkers 1936, p. 116 en p. 123.

is goed mogelijk dat de uitgever de vermelding onnodig achtte, aangezien de titel al aangeeft dat het om een bewerking van *Le Tartuffe* gaat.

De huichelarij is het derde onderwerp waarover informatie wordt gegeven in de parateksten. Dit is ook logisch aangezien huichelarij het onderwerp van de toneelstukken is en er hierdoor van te voren benadrukt wordt dat het verkeerd is. Daarnaast bevatten alle titels woorden die met de huichelarij te maken hebben, namelijk schijnheilige, huichelaar en schijnheilige bedrieger. De satirische tekst ‘Opdracht aan de huichelaar’ gaat hier volledig over. Corver heeft de huichelarij hierin als een personage opgevoerd en ‘prijst’ al haar goede daden door voorbeelden te geven van allerlei verschillende huichelaars en schijnheilig gedrag. Er zijn drie gedichten waarin over de huichelarij wordt gesproken. In ‘Aan den lezer’ wordt de vraag beantwoord waar de huichelaar vandaan komt (overal!), in ‘Een ander’ worden voorbeelden gegeven van de manier waarop huichelaars te werk gaan en in het gedicht van Langendijk worden een aantal streken van huichelaars besproken. Ook in de voorwoorden wordt er ingegaan op de huichelarij. Corver benoemt in zijn voorwoord dat de toneelspelers sinds de tijd van Schaak en Van Ryndorp langzaamaan schijnheilig zijn geworden en dat angst voor hun reactie op een stuk over huichelarij een van de redenen is geweest om het toneelstuk niet uit te geven. Dat hij dit uiteindelijk wel gedaan heeft, betekent niet dat hij vindt dat de toneelspelers minder schijnheilig zijn geworden, want hij geeft aan dat hij het stuk vooral heeft uitgegeven om de Rotterdamse Schouwburg te bevoordelen. In de andere voorwoorden, op die van Zweerts en De la Croix na, wordt vooral ingegaan op de huichelaars met betrekking tot het tegenwerken van Molière. Dit gebeurt vooral in de voorwoorden bij de derde druk van *Steyl-oor* en *De huigchelaar*, aangezien daarin (gedeeltelijke) vertalingen van Molières voorwoord, waarin hij *Le Tartuffe* verdedigt, staan. De anonieme vertaler bij de derde druk van *Steyl-oor* zet na de vertaling vrij uitgebreid l’affaire du Tartuffe uiteen en gebruikt hierbij de eerste twee smeekbrieven van Molière aan Louis XIV ter illustratie. Nomsz is een stuk korter, bij hem staat hierover namelijk het volgende: ‘De lezer wete noch, dat het stuk, om den zotten en dommen yver, altoos vaardig tot verwekking van gedruis, in den beginne voor een’ tyd van het toneel is gehouden, om, onder de bescherming van een’ groot’ koning, met meerder glans weder te verschynen [...]’.¹⁷³ Waar de anonieme vertaler dus veel uitleg geeft, gaat Nomsz er vanuit dat zijn publiek op de hoogte is van de ophef rondom *Le Tartuffe*.

¹⁷³ Nomsz 1789, ‘Voorrede’.

Binnen de functie verantwoord worden er drie verschillende keuzes verantwoord in de parateksten. Ten eerste gaan Schaak en De la Croix in hun voorwoorden in op de aanpassingen die zij in het toneelstuk hebben aangebracht: Schaak geeft aan elementen vernederlandst te hebben en protestants gemaakt zodat hij contemporaine religieuze problemen aan zijn Nederlandse publiek kon tonen en De la Croix verantwoordt zijn keuze om slechts twee elementen uit *Le Tartuffe* over te nemen door erop te wijzen dat hij dat toneelstuk door een aanstotelijke redenering ongeschikt achtte om op te voeren. Hij verduidelijkt echter niet welke redenering hij te aanstotelijk vindt. De la Croix legt ook uit dat hij Karel zich als een Fries heeft laten voordoen, ‘niet om aan te wyzen dat die daar wonen schynheilige zyn’, maar omdat door deze vermomming zijn schijnheiligheid als een edelman meer naar voren zou komen.¹⁷⁴ De tweede keuze die verantwoord wordt is de stofkeuze. Schaak gebruikt in zijn voorwoord dezelfde reden voor zijn stofkeuze als die voor zijn aanpassingen, namelijk dat hij zijn publiek de contemporaine problemen in de kerk wilde tonen. De la Croix geeft in zijn voorwoord aan dat hij zijn stof uit *Het gedwongen huwelijk* en *Lubbert Lubbertze* heeft gehaald, omdat hij de boodschap uit laatstgenoemde toneelstuk (list en bedrog loont) wil verbeteren. Hij vindt namelijk dat de list van de vrouw ‘tot hoon van haar man’ niet succesvol had mogen zijn, maar op tijd door hem voorkomen had moeten worden. De la Croix heeft het schijnheilige element gebruikt om in zijn toneelstuk zijn publiek (lees mannen) erop te wijzen dat het de plicht van de man is om dit soort gedrag van de vrouw in toom te houden. Zijn stofkeuze is dus voortgekomen uit de wens om de boodschap in een ander toneelstuk te verbeteren. Dit sluit aan bij het Frans-classicisme waarin, volgens de eis van het extern decorum, dat wat op toneel getoond werd, gepast moest zijn en overeen moest komen met onder andere de morele opvattingen van het publiek. Zweerts geeft aan dat hij de vertalingen van Schaak en Van Ryndorp van een slechte kwaliteit vond en om die reden zelf maar is gaan vertalen. Kwaliteit is uiteraard subjectief, maar het is gezien de aanpassingen die Schaak en Van Ryndorp in het toneelstuk hebben aangebracht begrijpelijk dat Zweerts negatief over hun vertalingen was. Schaak heeft namelijk veel vernederlandst en op veel plaatsen religieuze aspecten toegevoegd en Van Ryndorp heeft een aantal grote aanpassingen in de plot en opbouw van het stuk aangebracht. Nomsz heeft het stuk om een andere reden dan Zweerts vertaald, namelijk dat het toneelstuk overal in Europa werd opgevoerd, maar nog niet in de Amsterdamse Schouwburg. Dit wijst er dus op dat als de andere vertalingen rond 1789 werden opgevoerd, dit niet in Amsterdam, maar in andere

¹⁷⁴ De la Croix 1686, ‘Aan den Lezer’.

steden gebeurde. De derde en laatste keuze die verantwoord wordt is hiervoor ook al aan bod gekomen, namelijk dat Corver *Tartuffe* eerst lange tijd niet heeft uitgegeven of opgevoerd vanwege de vele huichelaren in het land en dit vervolgens toch heeft gedaan, omdat er veel vraag naar was en om de schouwburg van Rotterdam te bevoordelen.

De functie moralisatie is in een aantal parateksten sterk aanwezig. In het voorwoord van Schaak wordt benadrukt dat de bijgelovigheid, hypocrisie en conflicten dienen als spiegel en les voor het publiek. Ook De la Croix geeft in het voorwoord aan wat de moraal in zijn toneelstuk is, namelijk dat mannen verantwoordelijk zijn voor hun vrouw en vrouwen gehoorzaam aan hun man. Er wordt over de moraal in de toneelstukken gesproken in de gedichten van Vande Gaete, Donkans en Van Hoven. Vande Gaete wijst erop dat het doel van het toneelstuk is om te tonen hoe de ondeugd wordt gestraft en de deugd beloond, in het gedicht van Donkans staat expliciet dat men in het toneelstuk leert hoe je een schijnheilige kunt herkennen en volgens Van Hoven kunnen mensen met mensenkennis schijnheiligen doorzien. In Corvers ‘Opdracht aan de huichelarij’ is de moralisatie een stuk minder expliciet. Door de satire in deze paratekst op de huichelarij heeft het een moraliserende functie gekregen: er wordt benadrukt dat huichelarij en huichelaars verkeerd zijn. Al dit moraliseren zorgt ervoor dat het publiek van te voren al weet welke boodschap uit het toneelstuk gehaald kan worden.

Er wordt in de parateksten kritiek geleverd op de huichelarij en huichelaars en op *Le Tartuffe*, *Steyl-oor*, *Tertuffe* en vertalingen van andere toneelstukken van Molière. In alle parateksten waarin over de huichelarij of huichelaars wordt gesproken, gebeurt dit op een negatieve wijze, zoals al eerder is aangegeven. Hierdoor wordt dit onderwerp overal bekritiseerd. Eigenlijk wordt er alleen in het voorwoord van Zweerts geen kritiek op de huichelarij geleverd, omdat hierin niet over dit onderwerp wordt gesproken. Het is de vraag of er op het frontispice ook als kritiek kan worden beschouwd, want degenen die niet bekend zijn met de scène hebben niet door dat hier een huichelaar ontmaskerd wordt en er daardoor kritiek op wordt geuit. De kritiek op *Le Tartuffe* komt bij De la Croix vandaan die in het voorwoord zegt dat hij de redenering in het toneelstuk ongeschikt vindt voor het toneel en er daarom maar twee elementen uit heeft overgenomen. Zweerts is zeer kritisch over *Steyl-oor* en *Tertuffe*. Over het eerste toneelstuk zegt hij dat het een platte berijming is en dat de vele uitweidingen over de Labadisten afleidend zijn, over het tweede zegt hij dat het zeer slecht is geschreven en te veel afwijkt van Molières toneelstuk. Corver deelt deze mening over *Tertuffe*, want volgens hem verschilde het zeer veel van het origineel. De anonieme vertaler van het voorwoord bij de

derde druk van *Steyl-oor* noemt een aantal vertalingen van Molières toneelstukken die hij niet waardig acht om de naam ‘naar Molière’ te dragen: *Oratyn en Maskarillas*, *De Spyt der Verliefden*, *De Belachelyke Hooffsche Juffers*, *Mr. De Pourceaugnac*, *Den Burgerlyken Edelman* en *de Ingebeelden Zieken*.¹⁷⁵ De vertalers van deze toneelstukken zouden een slecht begrip hebben van het Frans waardoor hun vertalingen vaak van een slechte kwaliteit waren. Zijn kritiek op de Nederlandstalige vertalingen van Molières toneelstukken is dus vooral gericht op de kwaliteit van de vertalingen, terwijl Zweerts en Corver hier ook de aanpassingen die Schaak en Van Ryndorp hebben aangebracht bij betrekken. Dit verschil lijkt erop te wijzen dat zij een andere definitie dan de anonieme vertaler aanhouden voor vertalen, namelijk dat er goed vertaald moet worden en dat er niet te veel in aangepast mag worden ten opzichte van de grondtekst.

De functie prijzen van iets of iemand komt alleen voor in een aantal parateksten die bij de drukken van *Steyl-oor* staan. In het gedicht ‘Een ander’ is Schaak lovend over de drukker van *Steyl-oor* Abraham van Blanken. Volgens Schaak is het namelijk dankzij zijn doorzettingsvermogen dat het toneelstuk is uitgegeven, want de drukker zou door allerlei mensen zijn tegengewerkt. Dit roept de tegenwerking die Molière heeft gehad in herinnering en wekt tegelijkertijd sympathie voor de drukker en ook een beetje voor Schaak zelf op. Hierdoor kan het ook gezien worden als een middel om meer publiek voor het toneelstuk te trekken. In zijn gedicht bij de derde druk van *Steyl-oor* vindt Langendijk dat de lof voor Molière alleen maar groter wordt wanneer je weet welke hindernissen hij heeft moeten nemen en volgens hem heeft Schaak een lauwerkrans verdiend voor zijn vertaalwerk. Donkans prijst Schaak ook om zijn vertaling in zijn gedicht, net als de anonieme auteur van het voorwoord in de derde druk van *Steyl-oor*. Hij prijst de vertaling vooral, omdat Schaak het doel dat hij zichzelf gesteld heeft in de vertaling heeft bereikt en hij het toneelstuk in tegenstelling tot veel andere vertalingen van Molières toneelstukken goed vertaald heeft, zoals ook gebeurt in de vertalingen van NVA. Al deze lof voor de auteur van het toneelstuk kan oprecht zijn, maar het is uiteraard ook gewoon een verkooptechniek. Hierdoor bevatten de teksten waarin lof wordt geuit ook gelijk de functie aanbevelen. Er zijn nog twee andere manieren waarop de toneelstukken in de parateksten worden aanbevolen. De eerste manier is een directe aanbeveling. Dit komt voor in Schaaks gedicht ‘Aan den Leeser’ waarin het publiek wordt aanbevolen door een fictieve verkoper om het toneelstuk te kopen en te lezen. De andere manier van aanbevelen is het leveren van kritiek op andere vertalingen wat gezien kan worden

¹⁷⁵ Schaak 1713, ‘Berecht’.

als een impliciete aanbeveling van hun eigen toneelstuk. Dit doen de anonieme auteur van het voorwoord bij *Steyl-oor*, Corver en Zweerts. Zij raden hun publiek namelijk door kritiek te leveren af om die vertalingen te lezen en bevelen hun eigen vertalingen aan. Waar de functie prijzen dus alleen in de drie drukken van *Steyl-oor* voorkomt, komt de functie aanbevelen ook in andere drukken voor.

VERGELIJKING MET DE PARATEKSTEN IN *LE TARTUFFE*

Wanneer de personagelijst uit *Le Tartuffe* wordt vergeleken met die van de Nederlandstalige edities, dan valt het op dat de toneelaanwijzing ‘Le scène est à Paris’ nergens is overgenomen. Wel situeren Nomsz en Zweerts (in de tweede druk van *Tartuffe*) het huis van Orgon in Parijs. Zij blijven hierdoor, ondanks aanpassingen, het meest in de buurt van Molières tekst. Daarnaast is geen enkele Nederlandstalige personagelijst wat betreft de personages exact hetzelfde als die van *Le Tartuffe*. Dit komt allereerst doordat er personages zijn weggelaten/toegevoegd: in de eerste twee drukken van *Steyl-oor* is het personage van Flipote afwezig en in *Tertuffe* zijn Madame Pernelle en Flipote weggelaten en is Laurens, de knecht van *Tertuffe*, toegevoegd. Daarnaast zijn sommige Franse namen vernederlandst. Bij Van Ryndorp, Zweerts en Nomsz gaat dit om kleine aanpassingen zoals Kleante en Valerius in plaats van Cléante en Valère, maar Schaak heeft alle namen volledig vernederlandst. Zo is Orgon Domburg geworden en *Tartuffe* Steyloor. In *De Schynheilige* is geen enkel personage uit *Le Tartuffe* terug te vinden, omdat De la Croix, zoals in de corpusbeschrijving al is aangegeven, de personages heeft overgenomen uit de twee toneelstukken die worden genoemd in de ondertitel van *De Schynheilige: Het gedwongen huwelyk en Lubbert Lubbertz*. Uit de personagelijsten kan dus worden afgeleid dat er in *Steyl-oor*, *Tertuffe* en *De schynheilige* meer sprake is van aanpassingen ten opzichte van *Le Tartuffe* dan in *Tartuffe* en *De huigchelaar*.

Naast de personagelijst komen in de Nederlandstalige edities het voorwoord van Molière, zijn smeekbrieven aan de koning en het frontispice uit de tweede druk van *Le Tartuffe* voor, alleen het privilege van de koning is dus niet overgenomen. Het voorwoord is opgenomen in *De huigchelaar* en in de derde druk van *Steyl-oor* waarin ook twee van de drie smeekbrieven en een frontispice dat grote overeenkomsten vertoont met die uit de tweede druk van *Le Tartuffe* staan. Nomsz heeft niet het hele voorwoord van Molière overgenomen, hij stopt voordat er wordt ingegaan op het genre van de komedie in het algemeen, maar pakt het weer op bij de afsluitende anekdote. Hij geeft wel aan waarom hij het voorwoord heeft ingekort, het publiek

zou volgens hem bekend zijn met de voorgeschiedenis van *Le Tartuffe* in Frankrijk. In het voorwoord bij de derde druk in *Steyl-oor* staat eerst een volledige vertaling van het ‘Préface’, vervolgens wordt er kort ingegaan op het verbod op opvoering in Frankrijk en volgen de eerste twee smeekbrieven aan Louis XIV. Het verschil tussen deze twee vertalingen van het voorwoord hebben, zoals ook in de vorige paragraaf is aangegeven, vooral te maken met de inschatting van de vertaler van de kennis van het publiek over *Le Tartuffe*.

Het frontispice in de derde druk van *Steyl-oor* toont dezelfde scène als het frontispice bij de tweede druk van *Le Tartuffe*, namelijk de ontmaskering van Tartuffe (zie bijlage 4). De personages zijn op dezelfde manier opgesteld, namelijk Orgon/Domburg rechts onder de tafel, Tartuffe/Steyloor links en Elmire/Magtelt in het midden. Op het frontispice bij *Steyl-oor* valt Steyloor Magtelt echt lastig, hij heeft zijn ene hand op haar schouder en beweegt zijn andere hand richting haar knie, maar zij probeert hem af te weren. De scène lijkt bij het andere frontispice verder gevorderd te zijn, want Orgon komt meer onder de tafel vandaan, Elmire kijkt boos naar Tartuffe die een afwerend gebaar maakt en zich van hen afwendt. Elmire en Magtelt hebben dus op beide frontispices een actievere rol dan de mannen, maar Orgon en Steyloor zijn weer actiever dan Domburg en Tartuffe. Er kunnen ook andere verschillen worden aangewezen: Tartuffe heeft zijn hoed op, terwijl die van Steyloor op de grond ligt en de stijl van de kleding en het huis is anders. Bij het eerste verschil wordt door de hoed op de grond de losbandigheid van Steyloor benadrukt. Het tweede verschil wordt waarschijnlijk veroorzaakt door verschillen in tekenstijl die te maken kunnen hebben met het feit dat het ene frontispice ruim veertig jaar ouder is dan het andere. Alle verschillen tussen de frontispices laten goed zien dat de makers ervan net iets anders wilden benadrukken in dezelfde scène. Die van *Le Tartuffe* laat zien hoe verslagen Tartuffe eruit ziet als zijn ware aard wordt getoond, terwijl de aanvallende houding van *Steyl-oor* laat zien hoe geniepig hij in zijn schijnheiligheid.

ANALYSE VAN DE TONEELSTUKKEN



TARTUFFE EN DE HUIGCHELAAR

Qua opbouw komen de vertalingen *Tartuffe* en *De huigchelaar* vrijwel volledig met *Le Tartuffe* overeen (zie tabel 4 in bijlage 3). Het aantal scènes per bedrijf is in *Tartuffe* gelijk aan die in *Le Tartuffe*, maar in *De huigchelaar* zijn er kleine verschillen. Er is hierbij geen sprake van extra materiaal, de verschillen zijn ontstaan doordat Nomsz op drie verschillende plaatsen een wijziging in de scène-indeling heeft aangebracht. Ten eerste heeft hij in het eerste bedrijf de derde scène uit *Le Tartuffe* in tweeën gesplitst nadat Cléante heeft gesproken waardoor een nieuwe scène ontstaat die het vertrek van Elmire verduidelijkt.¹⁷⁶ Ten tweede laat hij in het tweede bedrijf de tweede scène niet zoals Molière dat heeft gedaan beginnen op het moment dat Orgon Dorine opmerkt, maar op het moment dat hij aan Mariane vraagt wat ze van Tartuffe als echtgenoot zou vinden.¹⁷⁷ Omdat hij Dorine aan het begin van de scène de kamer binnen laat sluipen komt ze niet opeens uit het niets wanneer Orgon haar ziet zoals in *Le Tartuffe* wel enigszins het geval is. Ten derde ontstaat in het vijfde bedrijf een extra scène ten opzichte van *Le Tartuffe* door een splitsing. Nomsz laat in de zevende scène een nieuwe scène beginnen als Orgon op Tartuffe begint te schelden, maar door Cléante wordt afgekap.¹⁷⁸ De extra scène markeert het definitieve vertrek van Tartuffe. De wijzigingen van Nomsz in de scène-indeling hebben ervoor gezorgd dat de *vraisemblance* van het toneelstuk verhoogd wordt, omdat scènes op logische momenten beginnen of eindigen. Dit heeft een positieve invloed op de speelbaarheid van het toneelstuk.

In beide vertalingen zijn de toneelaanwijzingen uit *Le Tartuffe* overgenomen, maar er worden ook veel toneelaanwijzingen toegevoegd waardoor er sprake is van uitbreiding ten opzichte van de grondtekst. Het overnemen en aanvullen van de toneelaanwijzing in de personagelijst is al aan bod gekomen, maar meestal hebben de uitbreidingen betrekking op toneelaanwijzingen die bij Molière impliciet zijn gebleven zoals tegen wie wordt gesproken of dat er iemand in een scène aankomt of juist weggaat. Dat de toevoegingen vooral bedoeld zijn om de speelbaarheid van het toneelstuk te verhogen, kan geïllustreerd worden met het begin van de scène in het vierde bedrijf waarin Elmire Orgon onder de tafel plaats laat nemen. Molière laat Elmire hier alleen ‘Approchons cette Table, et vous mettez dessous’ zeggen en dit is vergelijkbaar met Zweerts’ ‘Deez’ tafel hier: gy moet daar onder u versteeken’, maar Nomsz onderbreekt Elmires tekst met een toneelaanwijzing:

¹⁷⁶ Vgl. Molière 2010, p. 107 en Nomsz 1789, p. 9-10.

¹⁷⁷ Vgl. Molière 2010, p. 119 en Nomsz 1789, p. 20.

¹⁷⁸ Vgl. Molière 2010, p. 190 en Nomsz 1789, p. 93.

ELMIRE

Het eerste in dit geval dat ik van u moet vergen,
Is,

Zy neemt het tafelkleed op, en vervolgt:

Dat ge op deze plaats een wyl u moet verbergen.¹⁷⁹

Door de handeling van Elmire als toneelaanwijzing toe te voegen verduidelijkt Nomsz wat hij op het toneel wilde zien tijdens deze scène. In *De huigchelaar* zijn meer van dit soort toneelaanwijzingen toegevoegd zoals de volgende drie: ‘ORGON, *den hoed afnemende*’, ‘[...] Voor DORINE, *die, met eene gemaakte onnozelheid voor zich ziet, en, met haar vingers spelende, vervolgt*’ en ‘Tegen MARIANE, *haar een papier toonende*’.¹⁸⁰ Bij Zweerts komen dit soort toneelaanwijzingen ook voor. Zo laat hij Orgon ‘met een zwaare zucht Ach!’ zeggen, maar ze zijn wel minder frequent en uitgebreid dan bij Nomsz.¹⁸¹ Er is een enkele keer sprake van delging waarbij een toneelaanwijzing wel in *Le Tartuffe* staat, maar ontbreekt in de vertalingen. Molière onderbreekt bijvoorbeeld de monoloog van Dorine aan het einde van de tweede scène in het eerste bedrijf met de toneelaanwijzing ‘*C’est une Servante qui parle*’, maar dit staat niet in de twee Nederlandse vertalingen.¹⁸²

Wanneer er naar de overeenkomsten en verschillen tussen *Le Tartuffe* en de vertalingen wordt gekeken wat betreft de taal, dan springen er twee dingen in het oog. Allereerst is er in beide vertalingen sprake van een klankcitaat, want ze bevatten net als Molière gepaard eindrijm waarbij vrouwelijk rijm met mannelijk rijm wordt afgewisseld, oftewel onbeklemtoond en beklemtoond. De vertalers hebben echter niet exact dezelfde lettergrepen en bijbehorende klanken overgenomen. Dit blijkt bijvoorbeeld alleen al uit een vergelijking van het eindrijm in de eerste vier zinnen: bij Molière is dit délivre/suivre en loin/besoin, bij Zweerts spoên/doen en verloren/bekoren en bij Nomsz verbolgen/volgen en verschoond/betoont.¹⁸³ Dat Zweerts en Nomsz hun zinnen niet op -vre en -oin laten eindigen is echter een logische keuze, want in het Nederlands zijn deze eindklanken niet mogelijk. Ze hebben daarom hun eindrijm aan het Nederlands aangepast. Ten tweede valt het op dat Zweerts en Nomsz allebei continu het letterlijke vertalen met het vrije vertalen afwisselen, oftewel citeren en omschrijven. Dat ze dit allebei op een andere manier doen is goed te zien in onderstaande fragment uit alle drie de toneelstukken:

¹⁷⁹ Molière 2010, p. 164; Zweerts 1777a, p. 62; Nomsz 1789, p. 66. De cursieve toneelaanwijzingen en namen in hoofdletters uit de toneelstukken worden gehandhaafd om het verschil aan te geven met de toneeltekst.

¹⁸⁰ Nomsz 1789, p. 17, p. 26 en p. 62.

¹⁸¹ Zweerts 1777a, p. 54.

¹⁸² Vgl. Molière 2010, p. 106, Zweerts 1777a, p. 7-8 en Nomsz 1789, p. 8-9.

¹⁸³ Molière 2010, p. 99; Zweerts 1777a, p. 1; Nomsz 1789, p.1.

Molière : ELMIRE

Que fait là votre main ?

TARTUFFE

Je tâte votre habit, l'étoffe^a en est moelleuse^b.

^a *L'étoffe* : stof

^b *Moelleux* : zacht

ELMIRE

Ah ! de grâce, laissez, je suis fort chatouilleuse^c.

^c *Chatouilleux*:
gevoelig,
kittelachtig

Elle recule sa chaise, et Tartuffe rapproche la sienne.

Zweerts ELMIRE

Wat wil uw hand daar doen?

TARTUFFE

Ik voel uw kleet: die zyde is aangenaam te streelen.

ELMIRE

Ei, laat toch af; ik kan dat kittelen niet veelen.

Nomsz ELMIRE

Wat doet daar toch uw han[d?]

TARTUFFE

Ik voel uw kleet; 't is 't zagst dat ooit myne oogen zagen.

ELMIRE

Met uw verlof, ik kan het kitlen niet verdragen.

TARTUFFE, *zyne hand aan de kant slaande die aan het borststuk van Elmire is.*¹⁸⁴

Zweerts heeft dit fragment voor een groot gedeelte letterlijk vertaald, maar 'wil' in de eerste tekstregel is een toevoeging, 'aangenaam te streelen' een verandering en de toneelaanwijzing op het einde blijft achterwege. Nomsz heeft ditzelfde fragment op een andere manier vertaald, maar ook hij wisselt steeds van een letterlijke vertaling naar een vrije: hij voegt in de eerste zin 'toch' toe en versterkt wat er in de tweede zin wordt gezegd over de stof van Elmiere's kleding, laat het 'laissez' weg en verandert de toneelaanwijzing volledig. Bij het letterlijke vertalen worden er meer dan eens bepaalde nuances gemist. Dit kan gezien worden als een afvlakking. Zweerts vertaalt bijvoorbeeld 'le pauvre Homme' een aantal keer als 'die lieve man' terwijl Nomsz afwisselend 'goede man' en 'arme man' afwisselt.¹⁸⁵ Nomsz op zijn beurt blijkt met 'praatjes in de lucht' gemist te hebben dat 'contes en l'air' verzinnsels betekent

¹⁸⁴ Molière 2010, p. 146, Zweerts 1777a, p. 44 en Nomsz 1789, p. 46-47.

¹⁸⁵ Vgl. Molière 2010, p. 108-109 en p. 157, Zweerts 1777a, p. 10-11 en p.55 en Nomsz 1789, p. 11-12 en p. 58 .

en meende dat het religieuze boek *Fleur des Saints* een bloemenkrans was.¹⁸⁶ Af en toe is er sprake van dat er zinsdelen worden toegevoegd aan wat er in de Franse tekst staat. Zo heeft Nomsz de zin ‘Et te donne, de plus, ma malédiction’ vertaald als ‘Spreek ik op uwen kop den vaderlyken vloek’.¹⁸⁷ Hij aan deze zin dus het zinsdeel vaderlijk toegevoegd.

Wanneer Nomsz en Zweerts op basis van bovenstaande punten met elkaar worden vergeleken dan valt het op dat er bij Nomsz meer sprake is van intertekstuele transformaties. Hij heeft veel meer toneelaanwijzingen toegevoegd of aangepast dan Zweerts en ook veel meer aan de tekst toegevoegd. Soms zijn dit kleine toevoegingen, maar er kunnen ook hele zinnen worden toegevoegd ten opzichte van Molières tekst. Een voorbeeld hiervan staat vetgedrukt in het volgende fragment:

CLEANTES

Ik volg geenszins mevrouw,
Uit vrees dat ze aan de deur my noch bedillen zou.

Lachende.

Zo groot een heiligheid zou byna my doen zweten.

Wat heeft die vrome vrouw ons alles zegt verweten!

De onnoozele dame! och! och! wat was zy sterk verstoord!¹⁸⁸

De twee zinnen die hier over Madame Pernelle zijn toegevoegd benadrukken dat zij een vrome vrouw is en zorgen voor een beetje extra karakterbeschrijving. De vertaling van Nomsz kan dus in vergelijking met die van Zweerts gezien worden als een vrijere, maar zoals hierboven aangetoond is, heeft Zweerts ook veel vrij vertaald. Er is kortom geen sprake van vertalingen waarin de Franse tekst woord voor woord is gevolgd zoals wel is aangegeven in de definitie die voor vertalingen is opgesteld in de methodesectie. Hierin staat namelijk dat de plot en de tekst uit het origineel in vertalingen zo getrouw mogelijk wordt nagevolgd. In beide vertalingen is de plot wel nauwkeurig gevolgd, maar niet de tekst. Wat in beide vertalingen gebeurt sluit echter wel aan bij de tendens in nauwkeurig vertalen die Nieuweboer in haar onderzoek naar vertaald achttiende-eeuws proza heeft geconstateerd. Volgens haar betekent nauwkeurig/getrouw voor iedere vertaler iets anders en in geen van de honderd zestig romans uit haar onderzoek staat een verdediging van het woord-voor-woord-vertalen.¹⁸⁹ Het wisselen van vrij en letterlijk vertalen van Zweerts en Nomsz staat in de tweede helft van de achttiende eeuw dus niet op zichzelf.

¹⁸⁶ Vgl. Molière 2010, p. 163 en p. 106 en Nomsz 1789, p. 65 en p. 9 ‘Praatjes in de lucht’ komt niet in het WNT voor.

¹⁸⁷ Vgl. Molière 2010, p. 155 en Nomsz 1789, p. 56.

¹⁸⁸ Vgl. Molière 2010, p. 105 en Nomsz 1789, p. 8.

¹⁸⁹ Nieuweboer 1982, p. 124. Nieuweboer heeft zich vooral gericht op de vertalingen uit de periode 1750-1800.

Op het eerste gezicht vertonen *Steyl-oor* en *Le Tartuffe* veel overeenkomsten. Er zijn evenveel scènes per bedrijf (zie tabel 4 in bijlage 3) en de handelingen en de plot komen met elkaar overeen. Daarnaast zijn in *Steyl-oor* de toneelaanwijzingen uit *Le Tartuffe* overgenomen, er zijn er maar een paar die ontbreken. Zo is de toneelaanwijzing waarin staat dat Elmire tegen Orgon onder de tafel praat weggelaten.¹⁹⁰ Schaak heeft het rijmschema uit *Le Tartuffe* (een afwisseling van gepaard mannelijk en vrouwelijk eindrijm) gehandhaafd, maar heeft, net als Zweerts en Nomsz dat hebben gedaan, de Franse klanken in Nederlandse veranderd. Van het eindrijm in de eerste vier regels van *Le Tartuffe*, délivre/suivre en loin/besoin, heeft hij vandaan/begaan en manieren/swieren gemaakt.¹⁹¹ Op het niveau van de inhoud kunnen in *Steyl-oor* grotere veranderingen ten opzichte van *Le Tartuffe* worden waargenomen. Deze veranderingen zijn in de volgende categorieën ingedeeld: substitutie van de kritiek, uitbreiding van de moraal, uitbreiding van het godsdienstige, uitbreiding in het tonen van de karaktereigenschappen, uitwerking van het komische, vernederlandsing en uitbreiding en vervanging op het gebied van taal. In het vervolg van deze paragraaf zullen deze veranderingen een voor een worden behandeld.

De grootste verandering die Schaak in *Steyl-oor* heeft doorgevoerd ten opzichte van *Le Tartuffe* is het feit dat hij het mikpunt van Molières satire, de katholieke clerus, heeft vervangen door Jean de Labadie (1610-1674) en zijn volgelingen, de Labadisten.¹⁹² Zweerts heeft het hierover in zijn kritiek op *Steyl-oor* en het wordt ook door K. Ter Laan genoemd in het *Letterkundig woordenboek voor Noord en Zuid* in het lemma over Pieter Schaak.¹⁹³ De Labadie was tot ongeveer 1640 lid van een Jezüietenorde in Frankrijk, maar is, na uitvoerige bestudering van de Bijbel en het werk van Calvijn, gereformeerd geworden.¹⁹⁴ Na wat omzwervingen werd hij in 1666 predikant bij de Waalse gemeente in Middelburg. De Labadie vond dat alleen ware gelovigen bij wie het geloof niet alleen uit de geloofsleer, maar ook uit het geloofsleven blijkt tot de kerk mochten worden toegelaten. Daarnaast vond hij dat de kerk hervormd moest worden, omdat naar zijn idee onder andere de genade van God te eenvoudig verkregen werd.¹⁹⁵ Niet alleen zijn hervormingsdrift zorgde voor problemen met andere gereformeerden, want dat hij weigerde om de gereformeerde geschriften te volgen en in 1668

¹⁹⁰ Vgl. Molière 2010, p. 165 en Schaak 1674a, p. 52.

¹⁹¹ Vgl. Molière 2010, p. 99 en Schaak 1674a, p. 1.

¹⁹² Ter Laan 1952, p. 465. Dit wordt ook door Zweerts genoemd in het voorbericht bij *Tartuffe*.

¹⁹³ Zweerts 1794, 'Bericht'; Ter Laan 1952, p. 465.

¹⁹⁴ Frank 1953, p. 390-391.

¹⁹⁵ Hulsbergen 2014.

het verbod tot prediken dat de Waalse synode hem had opgelegd naast zich neerlegde, viel ook niet bij iedereen in goede aarde.¹⁹⁶ In 1669 werd De Labadie dan ook door de Waalse synode afgezet, maar inmiddels had hij een trouwe groep volgelingen verworven.¹⁹⁷ De Labadie vestigde zich voor een korte periode in Amsterdam, maar vertrok in 1670 richting Duitsland waar hij in 1674 in Altona stierf.¹⁹⁸ Na zijn dood vormden de Labadisten tot 1732 een kleine, godsdienstige sekte waarin strenge regels werden nagevolgd en iedereen alles met elkaar deelde.

Schaak was vanaf 1667 werkzaam als gereformeerde predikant en moet dus de ophef en conflicten rondom De Labadie hebben meegemaakt.¹⁹⁹ In het voorwoord bij *Steyl-oor* heeft hij het er niet expliciet over, maar hij refereert eraan wanneer hij het over de ‘scheursgt, en andere Kerkelijke gebreken, in ons Land in swang gaande’ heeft.²⁰⁰ Hij had ervoor kunnen kiezen om zijn kritiek op De Labadie en zijn ideeën in een pamflet of preek te uiten om andere gelovigen te waarschuwen, maar heeft het nu door middel van een toneelstuk gedaan waarmee een groter publiek bereikt kan worden dan met een pamflet of preek. Schaak heeft De Labadie op impliciete wijze geheld en bekritiseerd door Steyloor naar hem te modelleren. Steyloor volgt namelijk dezelfde weg als De Labadie van Jezuïet tot gereformeerde predikant en heeft vergelijkbare denkbeelden over het geloof. Doordat dit personage schijnheilig is en in het toneelstuk ten val komt wordt benadrukt dat deze persoon en zijn denkbeelden verkeerd zijn.

Er zijn naast de impliciete vorm van kritiek ook twee passages waarin de kritiek op De Labadie expliciet is. Beide passages zijn uitbreidingen van de toneeltekst zoals die in *Le Tartuffe* staat. De eerste passage staat in de vijfde scène van het eerste bedrijf. Aan het begin van deze scène zet Orgon/Domburg uiteen waarom Tartuffe/Steyloor zo geweldig is en probeert Cléante/Burgerhart hem te tonen dat alles aan Tartuffe/Steyloor duidelijk vals is. Orgon/Domburg ziet dit als een aanval op het ware geloof waarna Cléante/Burgerhart hem erop wijst dat het ware geloof zich in daden uit en niet in woorden. Dit laatste kan gezien worden als directe kritiek op De Labadies ideeën over ware gelovigen. Aan deze scène is veel tekst toegevoegd, want bijvoorbeeld van drie tekstregels in *Le Tartuffe* van Cléante heeft hij

¹⁹⁶ Frank 1953, p. 391.

¹⁹⁷ Frank 1953, p. 391.

¹⁹⁸ Hulsbergen 2014.

¹⁹⁹ Onbekend 1773, p. 6.

²⁰⁰ Schaak 1674a, ‘Gunstige Leeser’.

vijftig tekstregels voor Burgerhart gemaakt.²⁰¹ Deze uitbreidingen in de tekst zorgen ervoor dat Schaak de ideeën van De Labadie kan opnemen en met zijn eigen standpunten kan bestrijden. In de scène beschrijft Domburg eerst hoe Steylloor bij hem terecht is gekomen en prijst hem vervolgens. Volgens hem is Steylloor zeer strikt in de leer en een begaafde spreker (‘Gelijk den Zoone Gods begaafd was zonder maaten’) die over het einde der tijden predikt.²⁰² Burgerhart op zijn beurt betwijfelt of Steylloors verhaal over zijn bekering waar is, vraagt zich af of hij wel echt van de katholieke kerk gescheiden is en vergelijkt hem onder andere met Jan van Leiden.²⁰³ Jan van Leiden was een wederdoperse predikant die bekendstond om zijn mooie praatjes en zichzelf in 1543 tot vorst benoemd had van het wederdoperse rijk in Münster in 1534.²⁰⁴ In deze passage herinnert het zeer strikte in de leer aan De Labadie en de vergelijking met Jan van Leiden is treffend, omdat de wederdopers net als de Labadisten niet erg geliefd waren bij de gereformeerden. Dat Van Leiden daarnaast bekend stond om zijn mooie praatjes is mooi meegenomen, want hierdoor worden via het personage van Steylloor de uitspraken van De Labadie voor onzin uitgemaakt.

De andere passage waarin de kritiek op De Labadie onverbloemd is, staat in de laatste scène van het toneelstuk. Hierin wordt de vorst door monsieur Loyal/Karst Goedbloed geprezen en zijn bevel tot arrestatie van Tartuffe/Steylloor wordt toegelicht. In *Le Tartuffe* wordt vooral besproken hoe fel de vorst tegen de huichelarij is, maar in *Steyl-oor* wordt de nadruk gelegd op het feit dat de vorst een zeer godsdienstig man is die misbruik van het heilige als het hoogste vergrijp beschouwd.²⁰⁵ Schaak heeft aan deze passage dus een religieuze toon toegevoegd en heeft haar ook uitgebreid door een opsomming te geven van de dingen en personen die de vorst haat. In de opsomming krijgen verschillende niet-protestantse gelovigen ervan langs waaronder de Labadisten zoals in het volgende citaat te lezen is:

Hij haat die uitwerpgeest, die 't grof van 't sijn niet schift,
 Maar die het sijne self noch uit het sijne sift,
 Die 's Kerx pot, op sijn Rooms, wil weder aan doen branden,
 Met kluysters kneevelen, en Pausdoms keelebanden,
 Die vrygevochten hals noch geusebeen ooit droeg,
 Die het Sinode self van Dort niet is genoeg,
 En, den gereeden, om die reegels, met roo letteren,
 Te schrijven van haar bloed, wil doemen en verketteren.²⁰⁶

²⁰¹ Vgl. de tekst van Cléante in Molière 2010, p. 111 en de tekst van Burgerhart in Schaak 1674a, p. 13-15.

²⁰² Schaak 1674a, p. 11-12.

²⁰³ Schaak 1647a, p. 13-14.

²⁰⁴ Visser 2007.

²⁰⁵ Vgl. Molière 2010, p. 188-189 en Schaak 1674a, p. 70-73.

²⁰⁶ Schaak 1674a, p. 72.

De eerste vier regels hebben betrekking op de Katholieke Kerk en de gereformeerden die daar weer naar terug zouden willen keren. Het vrijvechten en ‘geusebeen’ in de vijfde regel wijst erop dat dit over iedereen gaat die niet gereformeerd is en zich dus ook niet aan het katholieke juk heeft onttrokken. De overige regels gaan over de De Labadie en de Labadisten. Met ‘het Sinode self van Dort niet is genoeg’ wordt verwezen naar het feit dat zij de beginselen van het gereformeerde geloof niet streng genoeg vonden die tijdens deze synode in 1618-1619 waren vastgelegd. De laatste twee regels uit het citaat zijn lastig te duiden, maar ‘regels’ kan slaan op de regels uit de geschriften of op de regels binnen de kerk. Beide wilden de Labadisten in ieder geval verbeteren. Dat een machtig en religieus persoon als de vorst tegen de Labadisten is, kan opgevat worden als een waarschuwing van Schaak voor het publiek om zich niet met hen in te laten.

In het verlengde van Schaaks kritiek op De Labadie en zijn ideeën is het accent in *Steyl-oor* op een andere moraal dan die van *Le Tartuffe* komen te liggen. Er wordt nog steeds getoond dat schijnheiligheid verkeerd is en dat oprecht geloven belangrijk is, maar hieraan wordt toegevoegd dat het gereformeerde geloof verkozen moet worden boven ieder ander geloof. Dit sluit aan bij het feit dat Schaak een gereformeerde predikant is. Het bekritisieren van de vorst van niet-protestantse gelovigen is een goed voorbeeld van deze moraal, maar het wordt ook getoond doordat de ‘goede’ personages gereformeerd zijn en de ‘slechte’ niet. Zo zijn de behulpzame en oprechte personages Burgerhart en de vorst gereformeerd en doet Steyloor alleen maar alsof hij dat is. Aan het eind van het toneelstuk wordt de moraal expliciet benoemd in de scène waarin Steyloor voor zijn daden wordt gestraft en Burgerhart aan Domburg adviseert om hem niet te vervloeken, maar te hopen dat hij weer op het rechte pad komt. Schaak heeft bij dit laatste ten opzichte van de Franse tekst vier regels ingelast die in onderstaand citaat zijn vetgedrukt en de moraal bevatten die door hem is toegevoegd:

Wens liever, dat sijn siel, ook deesen dag noch, weer
Van 't sondig hellepad, na Godes heilweg keer,
Sijn leeven beeter, sijn ergernis verfoeje;
En 's Princen ingewand, om hem, van deernis gloeje.
Dat, met den ondergang sijns toelegs, in den Staat,
Voor eeuwig ondergaa den kerkelijken haat.
Dat Gods hervorremt volk, 't welk binnen Kristus deuren
In waarheids vrede woont, niet weder hoor van scheuren.
Gy onderwijlen sult des Princen goedheid gaan.
Bedanken op u knien, voor 't geen hy heeft gedaan.²⁰⁷

²⁰⁷ Vgl. Molière 2010, p. 190 en Schaak 1674a, p. 74.

De regels die hij heeft toegevoegd benadrukken dat de hervormden in tegenstelling tot andere geloven ('binnen Kristus deuren') de waarheid in pacht hebben. Ook wordt er opgeroepen om de kerkelijke haat op te laten houden en om een nieuwe scheuring binnen de kerk te voorkomen. Dit laatste is tevens een verwijzing naar De Labadie en zijn volgelingen, omdat er door de hervormingen die zij willen doorvoeren, net als tijdens de Reformatie, sprake zou zijn van een scheuring in de kerk. Door de moraal die Schaak ten opzichte van *Le Tartuffe* heeft toegevoegd wordt niet alleen het gereformeerde geloof uitgedragen, maar ook verdedigd tegen stromingen zoals de Labadisten die voor onenigheid binnen de kerk zorgen.

Schaak heeft het godsdienstige in *Steyl-oor* in vergelijking met *Le Tartuffe* op twee manieren uitgebreid. In de eerste plaats door kritiek te uiten op De Labadie en door de toegevoegde moraal over het gereformeerde geloof. Daarnaast dragen de vele Bijbelse allusies bij aan de toename van het godsdienstige. Schaak strooit namelijk in de toneeltekst met de namen van heiligen en Bijbelse personages. Zo wordt 'Sodoms sonden' gebruikt om 'le Péché' mee aan te duiden, veranderen twee 'Tourterelles' in Paula van Bethlehem en Sint Jeroen van Noordwijk en wordt er niet zoals in *Le Tartuffe* over ongelovigheid gesproken, maar wordt iemand met Thomas aangesproken, een verwijzing naar de ongelovige Thomas in Joh. 20:24-29.²⁰⁸ Daarnaast alludeert 'Ik ben de Jonas, die al 't onweer hier verwecke' niet alleen op 'Je regarde céans quels grands troubles j'apporte', maar ook op het verhaal van Jona en de vis en de uitspraak van Jezus 'Ik ben de weg, en de waarheid en het leven' in het evangelie van Johannes.²⁰⁹ Er is veel kennis van de Bijbel en over heiligen nodig om al deze allusies te kunnen herkennen. Dit kan voor een hedendaags publiek lastig zijn, maar voor Schaaks publiek, dat doorgaans een stuk beter bekend was met de Bijbel en heiligen dan nu, was het ook een vorm van vermaak waarmee de geest gescherpt kon worden. Er moet namelijk nagedacht of gepuzzeld worden om te achterhalen wie of wat er bedoeld wordt. Dit sluit aan bij wat de zeventiende-eeuwse elite volgens Van Stipriaan graag deed, namelijk 'het scherpen van het vermogen om allerlei cryptische, door dubbelzinnigheid en misleiding gekenmerkte vraagstukken te doorzien'.²¹⁰

De uitbreiding in het tonen van de karaktereigenschappen zorgt ervoor dat de personages beter dan in *Le Tartuffe* zijn voor te stellen. De uitbreiding komt allereerst tot stand door de namen van de personages, want een aantal personages heeft een sprekende naam: Domburg,

²⁰⁸ Vgl. Molière 2010, p. 102, p. 122 en p. 163 en Schaak 1674a, p. 3, p. 23 en p. 51.

²⁰⁹ Vgl. Molière 2010, p. 155, Schaak 1674a, p. 45. Het verhaal van Jona en de vis staat in Jona 1-2 en de uitspraak van Jezus in Johannes 14:6.

²¹⁰ Van Stipriaan 1998, p. 253.

Vegthart, Reynhart, Burgerhart, Karst Goedbloed en Steyloor.²¹¹ Door de naam Domburg wordt meteen duidelijk dat dit personage niet al te snugger is, Vegthart suggereert een opvliegend karakter en Steyloor betekent iets als een koppig persoon. Reynhart, Burgerhart en Goedbloed zijn namen die voor zich spreken. Daarnaast zorgen toevoegingen aan de toneeltekst ervoor dat de karaktereigenschappen meer dan in *Le Tartuffe* geëtaleerd worden. Zo heeft *Steyl-oor* een aantal extra passages gekregen waaruit zijn schijnheiligheid blijkt en wordt de wijsheid van Burgerhart onderstreept door de uitspraken die hij bijvoorbeeld over het protestantisme doet.²¹² In onderstaande uitspraak waarvan alleen de laatste drie regels uit *Le Tartuffe* zijn overgenomen van Magtelt worden zelfs de karaktereigenschappen van twee personages geïllustreerd:

Dat gy u heylig breyn, en hemels oog laat vallen
Op deese kleinigheid; voorwaar, dat is my vreemt:
Gy, seg ik, die 't soo naau op 't stuk van kleeding neemt.
Gy geesselt d'hovaardy, en gunt haar geen genade,
En hebt het boovenal, op vrouwepracht gelaade',
Gy rukt haar 't haar van 't hooft, met gommen overkorst,
De paarlen van den hals, den booten van de borst,
Van tabbert, hand en voet, de linten en de veeren,
En van het gantsche lijf die nieuwesnoffe kleeren.
[...]
Wat prijst gy dan dit kleet, als kunstig uitgewrocht,
Uitmuntend in sijn stof, en kleurlijk uitgesocht?
Waartge in u oeffening, gy sout dit immers laaken.
Maar 'k gaa dit nu voorby, en kom tot andre saaken.
'k Hoor, dat mijn man sijn woord en trouwe gaat verraan,
En u sijn Dochter geeft: ey! seg my is daar aan?²¹³

Uit deze passage blijkt de scherpzinnigheid van Magtelt, omdat zij Steyloor erop wijst dat zijn gedrag niet overeenkomt met wat hij predikt. Hij had haar namelijk daarvoor gecompimenteerd met de zachte stof van haar kleding. Deze passage toont dus tegelijkertijd ook Steyloors schijnheiligheid.

Veel kenmerken van het komische uit *Le Tartuffe* zoals het schelden en kluchtige personages zijn in *Steyl-oor* overgenomen of verder uitgebreid. Onder het eerste valt bijvoorbeeld het kopiëren van Orgons gestamel wanneer hij Tartuffe tegenover Cléante probeert te verdedigen.

²¹¹ Karst Goedbloed is de Deurwaarder. In de personagelijst wordt hij niet bij naam genoemd, wel in de tekst. Zie Schaak 1674a, p. 65-68.

²¹² Vgl. voor de toevoegingen bij Steyloor Molière 2010, p. 144 en p. 157 en Schaak 1674a, p. 35 en p. 46; Vgl. voor de toevoeging bij Domburg Molière 2010, p. 190 en Schaak 1674a, p. 74.

²¹³ Vgl. Schaak 1674a, p. 37-38 en Molière 2010, p. 146.

Bij Molière staat ‘C’est un Homme... qui... ha... un Homme... un Homme enfin’.²¹⁴ Schaak heeft dit (bijna) woord voor woord overgenomen door Domburg ‘Hy is een man!... die ’t... hoo!... een man!... een man!... ik zeg’ te laten hakkelen.²¹⁵ Door scheldnamen zoals rammelkous en buffels herssenbecken toe te voegen en passages grover te maken is het komische uit *Le Tartuffe* in *Steyl-oor* uitgebreid.²¹⁶ Zo wordt een zin als ‘Vous épousiez ma Fille, et convoitiez [begeren] ma Femme’ een stuk vulgairder doordat Schaak het tweede gedeelte van deze zin vertaald heeft als ‘mijn wijf u hoer te maaken’.²¹⁷ Een passage waarin vergroving zeer sterk aanwezig is, is die waarin Meynou en Klaar op het punt staan om te vertrekken en Meynou het volgende zegt en doet:

De tijd sal soeter zijn, wanneer ik hier kom weer.
 Hier Klaar, wel staaje en gaapt, seg trony voor een Kakhuis?
Sy geeft Klaar een oorhand
 Hou daar, dat hebj’ er voor, vang vliegen met je bakhuis.
 Slegeplende^a, flux gaa voort.²¹⁸

^a *Slegeplende*: Traag,
 vadsig persoon

Bij Molière wordt de meid ook geslagen in deze passage en voor snol (gaupe) uitgescholden, maar dit is toch een stuk minder grof dan de beledigingen ‘trony voor een kakhuis’ en ‘slegeplende’ en gezegd worden dat je vliegen met je hoofd moet vangen. Het valt op dat al deze komische aspecten vooral bij Meynou en Domburg staan, de twee domme en naïeve personages die niet door Steyloors schijnheiligheid heen konden prikken. Door hen wat vulgairder en grover voor te stellen dan de andere personages die het bedrog van Steyloor wel doorhadden, wordt er een contrast met de andere personages gecreëerd waardoor extra wordt benadrukt dat zij niet zo slim zijn.

De vernederlandsing in *Steyl-oor* werd al door Schaak aangekondigd in zijn voorrede doordat hij noemt dat hij Steyloor van Parijs naar Den Haag heeft overgebracht.²¹⁹ De vernederlandsing vindt ten eerste plaats door de Franse elementen door Nederlandse equivalenten te vervangen. Hierdoor wordt er bijvoorbeeld niet over Daphné, tout le monde en La Campagne gesproken, maar over Elsie Snaps, Den Haag en het Westland.²²⁰ Daarnaast wordt er gebruik gemaakt van Nederlandse spreekwoorden. Een Frans spreekwoord als il

²¹⁴ Molière 2010, p. 110.

²¹⁵ Schaak 1674a, p. 9.

²¹⁶ Schaak 1674a, p. 28 en p. 59. Buffels is een scheldnaam in de trant van onbeschofte kerel en herssenbecken betekent hersenpan. Samen zal iets als hersenloze bruto worden bedoeld.

²¹⁷ Molière 2010, p. 171; Schaak 1674a, p. 58.

²¹⁸ Schaak 1674a, p. 6.

²¹⁹ Schaak 1674a, ‘Gunstige Leeser’.

²²⁰ Molière 2010, p. 103, p. 157 en p. 107; Schaak 1674a, p. 4, p. 47 en p. 8.

n'est pire eau que l'eau qui dort wordt vervangen door de Nederlandse variant (stille watertjes zijn alderdiepst van gronde) en van de zin 'je suis tout ébaubie, et je tombe des nues' wordt 'Ik staa, als of ik het te Keulen hoorde donderen' gemaakt.²²¹ Bij het vernederlandsen gaat er ook hier en daar wat mis. Zo heeft Schaak 'Pied Plat' letterlijk als Platvoet vertaald, maar in het Frans wordt hiermee iemand uit de provincie bedoeld, niet iemand met platte voeten.²²² De Franse betekenis gaat hierdoor enigszins verloren, maar er is hier wel sprake van een klankcitaat en een (on)bewust komisch effect. Er worden ook twee woordgrapjes vernederlandst. In *Le Tartuffe* zegt Dorine in het tweede bedrijf gekscherend tegen Mariane dat ze 'Tartuffié' zal worden wanneer ze met Tartuffe trouwt. Bij Schaak is een vergelijkbaar woordgrapje met de naam van Steyloor in de plaats gekomen, want hij laat Geertruyd tegen Maria zeggen: 'Gestyloort moet gy, en geringeloort haast weesen'.²²³ Het andere woordgrapje dat Schaak heeft overgenomen heeft hij enigszins aangepast. Waar Dorine over Monsieur Loyal zegt dat hij 'un air bien déloyal' om zich heen heeft hangen, vraagt Maria zich over de deurwaarder Karst Goedbloed af of hij niet beter 'Pieter Drakebloed' genoemd kan worden.²²⁴ De uitspraak wordt dus door iemand anders gedaan, maar de betekenis van het woordgrapje is hetzelfde gebleven, namelijk dat Loyal/Goedbloed zijn naam geen eer aandoet. Ten slotte zijn ook de Franse klanken in het rijmschema vernederlandst, zoals aan het begin van deze paragraaf al is aangegeven.

Naast de aanpassingen en toevoegingen aan de tekst uit *Le Tartuffe* die al besproken zijn, heeft Schaak de toneeltekst een stuk beeldender gemaakt dan Molière. Dit komt vooral doordat hij meer zaken als sprekende namen, spreekwoorden, vergelijkingen en beeldspraak in de tekst heeft aangebracht dan Molière. Die heeft bijvoorbeeld alleen aan monsieur Loyal en Tartuffe een sprekende naam gegeven. Hieronder volgen drie voorbeelden van tekstregels uit beide toneelstukken die dit verschil tussen *Le Tartuffe* en *Steyl-oor* goed kunnen illustreren:

Molière Je ne lui dirai rien.

Schaak 'k Sal swijgen als een steen.

Molière Pourquoi me faire dire un telle imposture?

²²¹ Molière 2010, p. 100 en p. 184; Schaak 1674a, p. 1 en p. 68.

²²² Molière 2010, p. 102; Schaak 1674a, p. 3.

²²³ Vgl. Molière 2010, p. 130 en Schaak 1674a, p. 28.

²²⁴ Vgl. Molière 2010, p. 183 en Schaak 1674a, p. 65.

Schaak	Sou ik u, om den deun, dan leugens diets gaan maaken ^a ?	^a <i>Diets gaan maken:</i> op de mouw spelden
Molière	Me suis-je méprise ^b ?	^b <i>Se méprendre:</i> zich vergissen
Schaak	Missen ook mijn oren? ²²⁵	

In het eerste voorbeeld heeft Schaak ervoor gekozen om in plaats van simpelweg ‘ik zal hem niets zeggen’ te vertalen een vergelijking neer te zetten, in het tweede voorbeeld staat er in het Nederlands een spreekwoord en in het derde voorbeeld is er sprake van beeldspraak. Schaak heeft dus over het algemeen vrij in plaats van letterlijk vertaald.

Alle veranderingen die Schaak in *Steyl-oor* ten opzichte van *Le Tartuffe* heeft gemaakt zijn goed te begrijpen in het licht van het doelen die hij zichzelf gesteld heeft: zijn publiek de contemporaine religieuze problemen tonen, zijn publiek van deze problemen laten leren, waarschuwen voor bedriegers en ‘verkeerde’ gelovigen en zijn publiek vermaken. De eerste drie doelen heeft hij bereikt met het veranderen van de kritiek, het uitbreiden van de moraal, het godsdienstige en de karaktereigenschappen, het uitwerken van het komische en de vernederlandsing. Het uitbreiden van het godsdienstige en het uitwerken van het komische sluiten echter ook aan bij het vermaken van het publiek, evenals de uitbreiding en vervanging op het gebied van taal.

TERTUFFE

Wanneer naar het aantal scènes per bedrijf van *Tertuffe* (zie tabel 4 in bijlage 3) en dit aantal wordt vergeleken met dat van *Le Tartuffe*, dan kan direct een verandering worden geconstateerd. Het eerste, tweede en vijfde bedrijf in *Tertuffe* bevatten namelijk meer scènes dan dezelfde bedrijven in *Le Tartuffe*. Dit verschil wordt voor een deel veroorzaakt doordat een aantal scènes eerder of later beginnen dan in *Le Tartuffe* en er van twee monologen een aparte scène is gemaakt. Het komt echter vooral door de drastische wijzigingen die Van Ryndorp heeft aangebracht in de inhoud van het eerste en vijfde bedrijf.²²⁶ In het eerste bedrijf heeft hij de scène met Madame Pernelle en die tussen Dorine en Cléante over het gedrag van Tartuffe in Orgons huis vervangen door zeven andere scènes en in het vijfde bedrijf zijn het belastende materiaal van Orgons kennis en het bezoekje van de

²²⁵ Molière 2010, p. 142, p. 118 en p. 118; Schaak 1674a, p. 35, p. 20 en p. 20.

²²⁶ Voor de monologen zie Van Ryndorp 1733, p. 15 en p. 23; Vgl. voor het later laten beginnen van een scène Molière 2010, p. 149, bedrijf 3, scène 4 en Van Ryndorp 1733, p. 42, bedrijf 3, scène 5. De scène begint in *Tertuffe* niet op het moment dat Damis binnenkomt, maar als hij zijn vader aan ziet komen.

gerechtsdienaars achterwege gelaten. Om een beeld van beide inhoudelijke veranderingen te krijgen volgt van beide een samenvatting.

Aan het begin van het eerste bedrijf staat Laurens te wachten op de terugkeer van Tertuffe, die er heimelijk vandoor is gegaan voor een nummertje met ene Laura. Hij maakt direct aan het publiek duidelijk dat zijn meester is zoals hij zich voordoet: hij lijkt misschien wel ‘van agteren tot vooren [...] geheel en al bevroren’, maar kan met zijn ‘geile brand byna een heele Stadt’ verlichten’.²²⁷ Wanneer Tertuffe is teruggekeerd laat hij Laurens uit angst om gezien te worden zijn lantaarn doven en beveelt hij hem om zijn aalmoezen aan de armen te geven zodat die voor hem kunnen bidden. Dorine blijkt Tertuffe te hebben zien thuiskomen en wil aan hem vragen waar hij geweest is, maar Tertuffe wendt zich van haar af. Hij beweert dit te doen om niet door haar vrouwelijkheid verleid te worden, een redenering die door Laurens wordt voortgezet na Tertuffes vertrek. Dorine concludeert hierna dat beide heren ‘twee doorsleepe guiten [zijn] die voor de Waerelt slegts hun giftige oogen sluiten, en binnen is het hart vol hipokritery’.²²⁸ Hierna ziet Dorine Kleante in gesprek met Damis die hem vraagt om Orgon uit te horen over zijn plannen om Mariane aan Tertuffe uit te huwelijken en hem dit af te raden. Als vervolgens Elmire op het toneel verschijnt met de mededeling dat Orgon in aantocht is, is het toneelstuk op het zelfde punt beland als waar in *Le Tartuffe* de vierde scène begint.²²⁹

De verandering in het vijfde bedrijf begint eigenlijk al met een aantal wijzigingen in de laatste twee scènes van het vierde bedrijf. Het kistje met compromitterend materiaal dat Orgon in bewaring heeft gekregen van een vriend en dat door Tartuffe tegen hem gebruikt kan worden wordt nergens vermeld.²³⁰ Wat wel gelijk is gebleven, is het feit dat Orgon Tertuffe zijn erfgenaam heeft gemaakt die daardoor de rechtmatige eigenaar van Orgons huis is geworden. Aan het begin van het laatste bedrijf wil Damis, die weer welkom in het huis is, Laurens aanvallen, maar wordt hiervan door Valere weerhouden. Laurens vertelt hen dat Tertuffe naar de deurwaarder toe is om Orgon het huis uit te zetten waarna Valere de hertog om hulp gaat vragen.²³¹ Orgon is radeloos, maar fleurt een beetje op als hij hoort dat Valere met de hertog is gaan spreken en is blij dat Valere hem zijn daden heeft vergeven. Dorine meldt dat de deurwaarder er is waarna het vijfde bedrijf weer enige overeenkomsten vertoont met het

²²⁷ Van Ryndorp 1733, p. 1.

²²⁸ Van Ryndorp 1733, p. 7.

²²⁹ Vgl. Molière 2010, p. 107 en Van Ryndorp 1733, p. 8-9. De overgang naar de inhoud van *Le Tartuffe* zit in de zevende en achtste scène. De negende scène in *Tertuffe* komt overeen met de vierde scène in *Le Tartuffe*.

²³⁰ Vgl. Molière 2010, p. 172-173 en Van Ryndorp 1733, p. 59-60.

²³¹ Van Ryndorp 1733, p. 62. Wie er met de hertog wordt bedoeld wordt nergens vermeld.

vijfde bedrijf in *Le Tartuffe*: de deurwaarder vertelt waarom hij komt en Tertuffe arriveert met twee gerechtsdienaars.²³² Orgon wordt echter niet door de vorst gered, maar door een brief van de hertog die Valere aan de deurwaarder geeft:

*Tertuff, wiens Duivels Leeven,
In 't huis van Orgon, zo veel gruw'len heeft gedaan,
Dat hy den Vader, Vrou, en Kind'ren heeft verraân,
Dien daage ik voor het Recht, en van zyn godloos leeven,
Een strenge Vierschaar, eens de rekening te geeven.
Men breng hem voort by my, waar men hem vinden kan.*²³³

Tertuffe wordt hierna gearresteerd en net als in *Le Tartuffe* wil Orgon hem aanvallen, maar wordt hij door Kleante tegengehouden die hem adviseert om te hopen dat Tertuffe 'van een schynheilig leeven, eens heilig leeven mag'.²³⁴ In de slotscène stemt Orgon in met het huwelijk tussen Mariane en Valere die op zijn beurt weer toestaat dat Damis met zijn zusje trouwt. Ook adviseert hij zijn kinderen om van zijn fouten te leren.

De veranderingen in beide bedrijven dienen ieder een eigen doel. Van Ryndorp heeft ervoor gekozen om de personages niet alleen over de schijnheiligheid van Tertuffe te laten spreken zoals in *Le Tartuffe* het geval is, maar om het in het eerste bedrijf ook te laten zien. Dat Tertuffe buitenshuis een nummertje heeft gemaakt, liever niet gezien wil worden en uitspraken doet als 'Lyde ik om vrou Elmier. maar ach! 'k moet veinzen' illustreren hoe huichelachtig hij is, terwijl het relaas van Laurens aan het begin van het bedrijf en Dorines observatie over Tertuffe en zijn knecht dit nog eens expliciteren.²³⁵ Er is kortom bij Van Ryndorp sprake van *showing* en *telling*. In het vijfde bedrijf heeft Valere door de aanpassingen een actievere rol gekregen en wordt aan het einde de moraal sterker benadrukt dan in *Le Tartuffe*. De brief van de hertog die wordt voorgelezen is vergelijkbaar met de mededeling in *Le Tartuffe* dat de koning van Tartuffes schijnheiligheid afwist en Orgon vanwege zijn loyaliteit in het verleden heeft vrijgesproken, want het is allebei een oplossing voor het conflict met Tartuffe. Er wordt echter meer in *Tertuffe* naar deze ontknoping toegewerkt doordat Valere aan het begin van het vijfde bedrijf naar de hertog toegaat om hem om hulp te vragen terwijl hierover in Molières tekst niet wordt gerept. Deze aanpassing verhoogt hierdoor de geloofwaardigheid van het toneelstuk, wat aansluit bij de eis van *vraisemblance* uit de Frans-classicistische theorieën.

²³² Deze overeenkomst heeft in grote lijnen betrekking op scène vier en zeven uit *Le Tartuffe*.

²³³ Van Ryndorp 1733, p. 70-71.

²³⁴ Van Ryndorp 1733, p. 71.

²³⁵ Van Ryndorp 1733, p. 3.

Hoewel Van Ryndorp aanzienlijke veranderingen heeft aangebracht in het eerste en laatste bedrijf, komen *Le Tartuffe* en *Tertuffe* in de tussenliggende bedrijven voor een groot deel met elkaar overeen. De plot uit *Le Tartuffe* wordt gevolgd, het rijmschema van Molière is (op de Franse klanken na) gehandhaafd en er is inhoudelijk niet al te ver van de tekst afgeweken. Net als in de vertalingen van Zweerts en Nomsz wordt het letterlijke vertalen door Van Ryndorp met het vrije vertalen afgewisseld. Zo kan ‘Heel wel. Wat dunkt u van Tertuffe, onzen gast?’ gezien worden als een nauwkeurige overzetting naar het Nederlands van het Franse ‘Fort bien. Que dites-vous de Tartuffe notre Hôte?’, terwijl ‘’t Is om dat uw gemoed met ’t Hemels zich gaat meng’len’ duidelijk een allusie is op ‘C’est que vous n’aimez rien de choses de la Terre’.²³⁶ Een voorbeeld van substitutie in *Tertuffe* is dat Van Ryndorp Elmire de moeder van Damis en Mariane heeft gemaakt in plaats van hun stiefmoeder.²³⁷ Sommige allusies zijn lastig om te herkennen, bijvoorbeeld omdat ze abstract zijn en zinnen zijn omgedraaid:

Molière ORGON

Oui, je prétends, ma Fille,
Unir par votre hymen, Tartuffe à ma Famille.
Il sera votre Époux, j’ai résolu cela;

Van Ryndorp ORGON

‘k Wil dat Tertuffe zal aan u een man verstrekken,
En dat hy uit uw schoot Tertuffens zal verwekken.²³⁸

In dit citaat kan het ‘uit uw schoot Tertuffens verwekken’ opgevat worden als het ‘unir’ van Tartuffe met Orgons familie. Om deze allusie op de Franse tekst te kunnen herkennen moet de link met het verenigen van een familie door de bloedband met een kind worden gelegd. Bij deze allusies kan het publiek, net als bij de Bijbelse allusies van Schaak, het vernuft scherpener door te puzzelen met de betekenis.

Het toneelstuk is door Van Ryndorp in vergelijking met *Le Tartuffe* meer geschikt gemaakt om opgevoerd te worden. Dit is gezien zijn achtergrond als acteur en directeur van meerdere schouwburgen niet erg vreemd. Hij heeft zijn toneelstuk niet geschreven met de intentie om gelezen te worden, maar vooral om opgevoerd te worden. De toename van *showing* door Tertuffes schijnheilige gedrag te laten zien in het eerste bedrijf is al besproken, maar er zijn ook andere wijzigingen die betrekking hebben op de opvoering van het stuk. Er zijn ten eerste veel scènes ingekort doordat zinnen zijn weggelaten of samengevat zonder dat hierbij inhoudelijk iets wordt veranderd. Zo wordt in de veel kortere zinnen ‘Zyt niet om hem in pyn;

²³⁶ Van Ryndorp 1733, p. 16 en p. 39; Molière 2010, p. 117 en p. 146.

²³⁷ Vgl. Molière 2010, p. 141 en Van Ryndorp 1733, p. 34.

²³⁸ Molière 2010, p. 118. Van Ryndorp 1733, p. 18.

Al zag hy 't, 'k weet hy zou noch ongeloovig zyn' ongeveer hetzelfde gezegd als in 'Qu'est-il besoin pour lui, du soin que vous prenez? C'est un Homme, entre nous, à mener par le nez. De tous nos entretiens, il est pour faire gloire. Et je l'ai mis au point de voir tout, sans rien croire'.²³⁹ Ten tweede zijn lange monologen opgesplitst waardoor de aandacht van het publiek beter kan worden vastgehouden en er meer op het toneel gebeurt. Er zijn opmerkingen van andere personages tussen de monologen geplaatst en spreekbeurten wisselen elkaar sneller af. Door bijvoorbeeld Damis terzijde '„Moet ik dan ongestraft dees reden horen aan! Ik wil hem... maar 't is het best dat ik noch stil blyf staan' te laten mompelen tijdens de monoloog van Tertuffe over zijn liefde voor Elmire wordt deze lange passage verlevendigd.²⁴⁰ Dit voorbeeld laat gelijk zien dat in *Tertuffe* personages die in *Le Tartuffe* in bepaalde scènes wel aanwezig zijn, maar blijven zwijgen, tekst hebben gekregen. Hierdoor staan ze niet verloren op het toneel, maar hebben ze een (klein) doel gekregen. Ten derde is er sprake van uitweidingen en uitbreidingen ten opzichte van *Le Tartuffe* waardoor de toneeltekst verlevendigt. Orgon gaat bijvoorbeeld in op Marianes opmerking dat ze liever het klooster in wil door aan te stippen dat 'men geen Convent in gaat om na zyn zin te leven, maar af te sterven zyn begeerte' en van 'Assurément' wordt 'ô Ja, met hart en ziel, en alle myn gedachten' gemaakt.²⁴¹ Ten slotte heeft Van Ryndorp verscheidene toneelaanwijzingen uit *Le Tartuffe* in de toneeltekst verwerkt. Er is hierdoor weliswaar weer meer sprake van *telling*, maar dit kan op sommige momenten juist verhelderend werken. Onderstaand citaat kan dit verduidelijken:

Molière ORGON
 Ah! Tu résistes, gueux, et lui dis des injures?
 Un bâton, un bâton.
 À Tartuffe.
 Ne me retenez pas.

Van Ryndorp ORGON
 Gy blyft hartnekkig, hoe, en durft hem lastt'ren, noch!
 Een stok, kom hier, een stok!

 TERTUFFE
 Mijn heer, wat wilt gy maaken?

 ORGON
 Ik bid u hou my niet, 'k zal hem de ziel doen braaken.²⁴²

²³⁹ Vgl. Molière 2010, p. 170 en Van Ryndorp 1733, p. 57.

²⁴⁰ Vgl. Molière 2010, p. 147-148 en Van Ryndorp 1733, p. 40. De twee komma's aan het begin van Damis zin indiceren dat hij zich ergens aan de zijkant/achterkant van het toneel bevindt en niet in het midden.

²⁴¹ Vgl. Molière 2010, p. 161 en p. 127 en Van Ryndorp 1733, p. 51 en p. 25

²⁴² Molière 2010, p. 154; Van Ryndorp 1733, p. 45.

Tertuffe komt bij Van Ryndorp aan het woord waardoor meer dan bij Molière duidelijk wordt dat hij probeert om Orgon tegen te houden op het moment dat hij Damis in elkaar wil slaan.

Hoewel uit *Tertuffe* en *Le Tartuffe* dezelfde lessen kunnen worden gehaald, namelijk dat schijnheiligheid verkeerd is en dat oprecht geloven belangrijk is, zorgen de wijzigingen in *Tertuffe* ervoor dat vooral de eerste les meer wordt benadrukt. Daarnaast zegt Orgon op het einde van het toneelstuk nadrukkelijk tegen zijn kinderen (en het publiek) dat ze moeten leren van wat hem is overkomen:

Indien gy wys wilt zyn, zo neem met opmerk acht
Hoe ik bedrogen ben; doordien dat gy u zagt,
Aan my kunt spiegelen. Wil op geen schyndeugd bouwen,
Men kan door schoonen schyn, op niemant meêr vertrouwen.
Dankt t'zaam den Hemel dien ons druk heeft uitgewist,
En zelf verlost van een schynheiligen Mennonist.²⁴³

Met name uit de vierde regel van het citaat kan een aanvullende les worden gedestilleerd: blijf kritisch en alert, want als je te goed van vertrouwen bent kunnen andere mensen misbruik van je maken. Deze les ondervindt Orgon aan den lijve in het toneelstuk en doordat het publiek dit ziet is het tegelijkertijd ook gewaarschuwd. In *Tertuffe* is echter geen sprake van de kritiek op de katholieke clerus die wel aanwezig is in *Le Tartuffe*. De enige aanwijzing voor het geloof dat Tertuffe aanhangt staat in bovenstaand citaat, namelijk dat hij Mennoniet is. Het geloof van de andere personages wordt overigens niet vermeld. Het religieuze aspect is ook meer naar de achtergrond geschoven door het weglaten van de godsdienstige Madame Pernelle en het inkorten van het gesprek tussen Kleante en Orgon over Tertuffe en het geloof.

Van Ryndorp heeft de veranderingen ten opzichte van *Le Tartuffe* dus vooral aangebracht om het toneelstuk te kunnen opvoeren en om extra te benadrukken dat schijnheiligheid slecht is. Hij heeft beide bereikt door veel op het toneel te laten zien van wat in *Le Tartuffe* alleen werd verteld. Daarnaast heeft hij de speelbaarheid verhoogd door ervoor te zorgen dat het aan de eis van *vraisemblance* voldoet en de tekst van de personages in te korten om hun dialogen te verlevendigen. Dat schijnheiligheid verkeerd is heeft Van Ryndorp met name sterker kunnen aanzetten door de kritiek op de katholieke clerus weg te laten. Hierdoor past *Tertuffe* goed bij de trend van sterke moralisatie op het eind van het toneelstuk die Van Stipriaan in het laatzeventiende-eeuwse/vroegachttiende-eeuwse komische toneel heeft geconstateerd.²⁴⁴

²⁴³ Van Ryndorp 1733, p. 72.

²⁴⁴ Van Stipriaan 1996a, p. 167. Zie hiervoor ook de inleiding.

DE SCHYNHEILIGE

De la Croix heeft in *De schynheilige* alleen een paar aspecten uit *Le Tartuffe* overgenomen waardoor bijvoorbeeld de personages en de verhaallijn niet hetzelfde zijn. In de klucht wordt voortgebouwd op de plot uit *Het gedwongen huwelijk* van Thomas Arendsz en *Lubbert Lubbertze* van Michiel van Breda. Beide toneelstukken zijn bewerkingen van een toneelstuk van Molière, namelijk *Le Mariage forcé* en *George Dandin*. In het blijspel van Arendsz trouwen Lubbert en Izabel na wat omwegen en in dat van Van Breda gaat Izabel vreemd met Karel en trekt Lubbert aan het langste eind als hij probeert om haar dit betaald te zetten. In *De schynheilige* is Izabel niet langer losbandig, omdat De la Croix aan zijn mannelijke publiek wilde laten zien hoe ze (net als Lubbert) het gedrag van hun vrouw konden beteugelen. Lubbert heeft haar namelijk aangesproken op haar gedrag en is een maand lang niet van haar zijde geweken waarna ze hem om vergiffenis smeekte. Sindsdien gedraagt ze zich zeer zedig en is ze trouw aan haar man. Ondertussen veinst Izabels meid Fransyn dat ze net als haar meesteres deugdzaam is geworden en zet ze samen met Karels knecht een plan op om Karel vermomd als zedenmeester bij Izabel langs te laten gaan. Lubbers vriend Jeronimo herkent Karel echter onmiddellijk en zet een plan op om hem in het bijzijn van een aantal anderen te ontmaskeren: Lubbert moet zich in de kamer verstoppen, Izabels broer Koenhert komt langs om Karel aan de tand te voelen en de rest kijkt mee vanuit een andere kamer. Wanneer Karel bij Izabel komt herkent ook zij hem direct, maar ze gaat niet in op zijn avances en wijst het aandringen van hem en Fransyn keer op keer af. Als Karel haar wil zoenen komt Lubbert onder de tafel vandaan en wordt hij samen met Fransyn weggestuurd. Dat bedrog in dit toneelstuk niet loont, terwijl dit in *Lubbert Lubbertze* nog wel het geval was, illustreert dat in ieder geval de verandering omtrent het wel of niet lonen van bedrog in het komische toneel in de tweede helft van de zeventiende eeuw zeer geleidelijk verloopt.²⁴⁵ In het ene toneelstuk uit 1686 wordt het namelijk nog beloond, terwijl het in het andere toneelstuk uit hetzelfde jaar wordt bestraft.

Om de intertekstuele relatie tussen *De schynheilige* en *Le Tartuffe* te kunnen herkennen, moet het publiek bekend zijn met het Franse toneelstuk. De la Croix wijst in het voorwoord alleen maar kort op de elementen die hij heeft overgenomen, namelijk het bedekken van de blote hals met een neusdoek en het onder de tafel vandaan komen om de huichelaar te ontmaskeren. Dat hij verder niet op de inhoud of de achtergrond van het toneelstuk ingaat, wijst erop dat hij er vanuit gaat dat zijn publiek het toneelstuk kent. Het eerste element uit *Le Tartuffe* heeft hij

²⁴⁵ Deze verandering wordt door Van Stipriaan 1996a, p. 167 genoemd. Zie hiervoor ook de inleiding.

opgenomen in de zesde scène. Hierin geeft Karel bij binnenkomst van Lubberts huis aan Fransyn zijn neusdoek met de volgende woorden:

Daar is myn neusdeuk, 'k mag die naakte hals niet zien,
Gy moet verhinderen 't begin van kwa gedachten,
Natuur trekt ons genoeg, o vryster, wild u wachten
Dat gy geen ergernis aan zeedige oogen geeft
Gelukkig is de mensch die buiten opspraak leeft,
't Zyn buitenspoorighêen te gaan met naakte leeden.²⁴⁶

Net als in *Le Tartuffe* krijgt de meid van de schijnheilige de opdracht om haar ontblote hals te bedekken, omdat dit kan leiden tot zondige gedachten. Deze passage vertoont oppervlakkige overeenkomsten met de passage in *Le Tartuffe*:

Couvrez ce Sein, que je ne saurais voir.
Par de pareils objets les âmes sont blessées,
Et cela fait venir de coupables pensées.²⁴⁷

De middelste zin uit het citaat komt niet in de Nederlandse passage terug, maar de eerste en derde zin wel. De eerste zin wordt in de eerste zin in de passage uit *De schynheilige* omschreven, want het geven van de neusdoek impliceert dat ze haar hals moet bedekken en 'k mag niet zien' is een vertaling van 'je ne saurais voir'. De laatste zin komt ook terug in De la Croix' tekst als een omschrijving. 'Fait venir de coupables pensées' kan namelijk vertaald worden als 'brengen van schuldige gedachtes' en dit wijst erop dat iets gaat beginnen. De overige tekst in de passage uit *De schynheilige* komt niet overeen met die uit *Le Tartuffe*. Er moet bij deze passage overigens worden opgemerkt dat Fransyn aan Karels kant staat, terwijl Dorine een tegenstander van Tartuffe is. Dit zorgt dus voor een verandering in de dynamiek tussen deze twee personages.

De passage waarin het tweede element is opgenomen vertoont zowel overeenkomsten als verschillen met die in *Le Tartuffe*. De overeenkomsten zijn dat Orgon en Lubbert allebei onder de tafel vandaan komen om de huichelaar te ontmaskeren op het moment dat die in het verleiden van hun vrouw tot actie willen overgaan en dat in beide toneelstukken de heer des huizes door iemand anders zo wordt gepositioneerd dat hij het bedrog met eigen ogen kan zien. In *Le Tartuffe* is het namelijk Elmire die tegen Orgon zegt dat ze hem kan laten zien dat ze de waarheid over Tartuffe spreekt en in *De schynheilige* zorgt Jeronimo ervoor dat Lubbert

²⁴⁶ De la Croix 1686, p. 13.

²⁴⁷ Molière 2010, p. 143.

door de vermomming van Karel heen kan zien.²⁴⁸ Een andere overeenkomst is dat beide huichelaars een pij aan trekken. De reden waarom ze dit doen is echter een van de verschillen tussen *Le Tartuffe* en *De schynheilige* met betrekking tot dit intertekstuele kenmerk, want Tartuffe trekt zijn pij aan om anderen te doen geloven dat hij een devoot is, terwijl Karel de zijne aantrekt om vermomd als devoot Lubbert voor de gek te houden. Wanneer hij alleen is met Izabel trekt hij zijn pij gelijk uit, iets wat Tartuffe niet in het bijzijn van Elmire doet.²⁴⁹ Dat Lubbert de pij van Karel aanheeft als hij onder de tafel vandaan komt is het tweede verschil tussen de twee toneelstukken. Het derde verschil is dat bij de ontmaskering van Tartuffe alleen Orgon en Elmire aanwezig zijn en Orgon de enige is die tegen hem tekeer gaat, terwijl bij die van Karel alle personages uit het toneelstuk aanwezig zijn en beledigingen en Karels eigen ‘devote’ uitspraken naar zijn hoofd slingeren.²⁵⁰

Wanneer er naar de grote lijnen van de toneelstukken wordt gekeken kunnen er nog drie andere overeenkomsten, en dus intertekstuele kenmerken, worden aangewezen tussen *Le Tartuffe* en *De schynheilige*. Ten eerste lukt het zowel Lubbert als Orgon niet om zonder de hulp van anderen door de schijn heen te prikken. Wel twijfelt Lubbert sneller dan Orgon over de vraag of Jeronimo gelijk heeft over Karel en begint hij ook te twijfelen of het gedrag van Izabel wel oprecht is: ‘Is alles vrugteloos, of ik ben ziende blind. Hoe zou myn Huisvrouw zo geveinst zyn? ’t Kan niet weezen’.²⁵¹ Ten tweede behoudt de vrouw in beide toneelstukken haar eer, want Elmire en Izabel gaan allebei niet in op de avances van respectievelijk Tartuffe en Karel. De la Croix legt hier sterk de nadruk op door Izabel constant tegen Karel en later ook Fransyn en Karels knecht te laten herhalen dat ze haar deugd, trouw en eer wil bewaren.²⁵² Ten derde wordt in *Le Tartuffe* en *De schynheilige* getoond dat het niet goed met mensen afloopt die anderen bedriegen. In laatstgenoemd toneelstuk is dit echter niet de moraal waar het meest op gehamerd wordt, want dat is de vrouw trouw moet zijn aan haar man die weer voor haar gedrag verantwoordelijk is. Dat Izabel steeds herhaalt dat ze haar eer, trouw en deugd wil bewaren is van het eerste een voorbeeld en het tweede komt onder andere naar voren wanneer Lubbert aan Jeronimo vertelt hoe hij Izabel weer aan hem gehoorzaam heeft gemaakt. Jeronimo vindt dat de verbetering in haar gedrag een voorbeeld voor iedere andere vrouw is en dat het de taak van de man is om haar voor ontucht te behouden. Hij legt dit uit met een vergelijking: ‘Een vrouw is als een tuin, vermaaklyk, vrugtbaar, goet. De man

²⁴⁸ Vgl. Molière 2010, p. 163 en De la Croix 1686, p. 16.

²⁴⁹ De la Croix 1686, p. 23 en p. 29.

²⁵⁰ Vgl. Molière 2010, p. 171-172 en De la Croix 1686, p. 34-35.

²⁵¹ De la Croix 1686, p. 17.

²⁵² De la Croix 1686, p. 24 en p. 29-33.

de schutting, die de tuin bewaaren moet'.²⁵³ Dat De la Croix deze moraal belangrijker vindt dan de kritiek op schijnheiligheid, werd al in het voorwoord duidelijk door zijn afwijzing van *Le Tartuffe*.

Er zou op basis van de intertekstuele relaties tussen *Le Tartuffe* en *De schynheilige* gesteld kunnen worden dat er in *De schynheilige* sprake is van vernederlandsing. In beide toneelstukken wordt namelijk een bedrieger opgevoerd die de vrouw van een ander wil verleiden en zich, om dit te kunnen bereiken, als een devoot voordoeft. Het verschil tussen de twee toneelstukken is de nationaliteit van de personages en de locatie waar het toneelstuk zich afspeelt. Beide aspecten zijn in *De schynheilige* ten opzichte van *Le Tartuffe* vernederlandsd, want Karel is een Nederlandse man van adel in plaats van een Fransman en het toneel bevindt zich in Amsterdam in plaats van Parijs.

²⁵³ De la Croix 1686, p. 12.

CONCLUSIE EN DISCUSSIE



Zoals in de methodesectie als is aangegeven wordt de wijze waarop *Le Tartuffe* in de Nederlandstalige edities is overgebracht beschreven aan de hand van zes aspecten die in de analyse van de toneelteksten aan bod zijn gekomen en waarbij sprake is van intertekstuele transformaties: plot, de wijze van vertalen, kritiek, moralisatie, vernederlandsing en speelbaarheid. Hierna wordt de manier waarop *Le Tartuffe* in de zeventiende en achttiende eeuw is uitgegeven behandeld door de resultaten van de inventarisatie en de analyse van de parateksten te bespreken. Vervolgens zijn de ontwikkelingen in de zeventiende en achttiende eeuw die aan de hand van de resultaten geconstateerd aan bod. Ten slotte wordt er gekeken of de verwachtingen in het onderzoek zijn bevestigd, wordt de bruikbaarheid van de gekozen onderzoeksmethodes behandeld, wordt er ingegaan op de kanttekeningen die bij het onderzoek geplaatst kunnen worden en worden de mogelijkheden voor vervolgonderzoek besproken.

De plot uit *Le Tartuffe* wordt alleen in de twee vertalingen en *Steyl-oor* volledig gevolgd. In *Tertuffe* is dit maar gedeeltelijk, omdat Van Ryndorp Madame Pernelle uit het toneelstuk heeft geschreven om meer ruimte te geven aan Tertuffe en zijn knecht Laurens en daarnaast het doosje met belastende brieven heeft weggelaten. Hij heeft hiervoor vooral aanpassingen in het eerste en laatste bedrijf gemaakt ten opzichte van *Le Tartuffe*. In *De schynheilige* wordt de plot bijna niet gevolgd, omdat De La Croix alleen een aantal elementen uit *Le Tartuffe* heeft overgenomen om met behulp van schijnheiligheid de moraal van zijn toneelstuk vorm te kunnen geven. Alleen het bedriegen van de man en het betrappen van de huichelaar komt in beide plots voor waardoor *De schynheilige* wat betreft de plot het minst van alle Nederlandstalige edities overeenkomsten met *Le Tartuffe* vertoont. Het wel of niet volgen van de plot uit het originele toneelstuk komt overeen met wat hierover in de methodesectie bij de driedeling is gesteld: in de vertalingen wordt de plot volledig gevolgd, in de bewerkingen kunnen er aanpassingen in zijn gemaakt en in vrije bewerkingen wordt de plot (bijna) niet gevolgd.

Er is in alle Nederlandstalige edities sprake van letterlijk én vrij vertalen. Het letterlijke vertalen komt meer voor in de vertalingen dan in de andere toneelstukken en van de twee vertalingen is het in die van Zweerts waar het letterlijke vertalen de bovenhand heeft. Er is bij hem namelijk in vergelijking met Nomsz, die hier en daar woorden en soms complete zinnen heeft toegevoegd, minder veranderd aan de tekst zoals die in *Le Tartuffe* staat. Er is bij de twee bewerkingen vooral in *Tertuffe* sprake van letterlijk vertalen. Hierin zijn namelijk veel passages op dezelfde manier als in *Le Tartuffe* geformuleerd ondanks het feit dat er

veranderingen in het eerste en vijfde bedrijf zijn en veel tekst is weggelaten. *Steyl-oor* is in vergelijking met *Tertuffe* een veel vrijere vertaling door de vele Bijbelse allusies, Nederlandse spreekwoorden en toegevoegde tekst. Het vrije en letterlijke vertalen van de Franse tekst zit in *De schynheilige* alleen in de passage met de neusdoek en hierin is voor het grootste gedeelte vrij vertaald. In dit toneelstuk zijn verder alleen elementen uit het *Le Tartuffe* overgenomen, dus dat kan ook allemaal als een vrije vertaling worden opgevat. Er vallen twee dingen op wanneer het letterlijke en het vrije vertalen in de verschillende toneelstukken met elkaar wordt vergeleken. Allereerst verschilt de manier waarop er in *Steyl-oor* vrij wordt vertaald van de rest, want naast het veranderen, weglaten of toevoegen van tekst, heeft Schaak ook vrij vertaald door religieuze aspecten toe te voegen en vernederlandsing toe te passen. Ten tweede is de verhouding tussen letterlijk en vrij vertalen niet in alle toneelstukken hetzelfde. In de laatzeventiende-eeuwse/vroegachttiende-eeuwse toneelstukken heeft het vrije vertalen de overhand op letterlijk vertalen en in de laatachttiende-eeuwse toneelstukken heeft juist het letterlijke vertalen de overhand.

De kritiek en moralisatie uit *Le Tartuffe* zijn wisselend overgenomen in de vertalingen, bewerkingen en vrije bewerking. In de vertalingen van Zweerts en Nomsz zijn de kritiek die Molière op de katholieke clerus levert en de les die het publiek uit het toneelstuk kan halen (schijnheiligheid is verkeerd en oprecht geloven belangrijk) ongewijzigd gebleven. In de twee bewerkingen is de moralisatie niet alleen, net als in de vertalingen, overgenomen, maar wordt het ook nog eens extra benadrukt. Schaak legt veel nadruk op het religieuze aspect door onder andere de religieuze gesprekken uit te breiden en veel Bijbelse namen te noemen en Van Ryndorp bespreekt de huichelarij niet alleen, maar laat het ook zien. Beide auteurs voegen ook nog een moraal toe: bij Schaak is dat het gereformeerde geloof boven alle andere geloven verkozen moet worden en bij van Ryndorp wordt het publiek expliciet gewaarschuwd om niet al te goed van vertrouwen te zijn, omdat je daardoor een makkelijk doelwit bent voor bedriegers. De kritiek uit *Le Tartuffe* hebben zowel Schaak als Van Ryndorp niet overgenomen. Schaak heeft het doelwit van de kritiek veranderd in Jean de Labadie en de Labadisten en Van Ryndorp heeft de kritiek volledig weggelaten door de religieuze aspecten uit *Le Tartuffe* tot een minimum te bewerken. De kritiek uit *Le Tartuffe* blijft ook achterwege in *De schynheilige*, maar in deze vrije bewerking wordt wel net als in het Franse toneelstuk benadrukt dat huichelarij slecht is. De la Croix heeft echter de nadruk gelegd op een andere boodschap, namelijk dat in een huwelijk de vrouw gehoorzaam moet zijn aan haar man en de man er op zijn beurt voor moet waken dat hij zijn vrouw geen ruimte geeft voor buitensporig

gedrag. Dat de moraal en de kritiek in de achttiende-eeuwse vertalingen uit *Le Tartuffe* zijn overgenomen en in de rest van de toneelstukken zijn aangevuld of vervangen, laat zien dat de twee vertalers er meer dan de andere Nederlandse auteurs op gericht waren om het toneelstuk van Molière naar het Nederlands over te brengen. Dit geldt tot op zekere hoogte ook voor Van Ryndorp, maar hij heeft de kritiek van Molière op de katholieke clerus wel achterwege gelaten en de moraal uit *Le Tartuffe* versterkt door een andere moraal toe te voegen die ook te maken heeft met de huichelarij. Schaak en De la Croix hadden duidelijk een ander doel voor ogen met hun toneelstukken: voor Schaak was het vooral een middel om kritiek op De Labadie te uiten en het gereformeerde geloof te verspreiden en voor De la Croix boden de elementen uit *Le Tartuffe* handvatten om zijn eigen boodschap dat de man zijn vrouw in toom moet houden uit te kunnen dragen.

Vernederlandsing is het sterkst aanwezig in *Steyl-oor* doordat het toneelstuk in Den Haag is gesitueerd, de personages Nederlandse namen hebben gekregen en er veel Nederlandse spreekwoorden in de toneeltekst staan. Ook het veranderen van de religieuze context van katholiek naar gereformeerd kan gezien worden als een vorm van vernederlandsing. De religieuze situatie in de Republiek was toen Schaak zijn toneelstuk publiceerde anders dan die waarin Molière *Le Tartuffe* schreef. Waar in Frankrijk het katholieke geloof vooral dominant was, was dit in de Republiek vooral het gereformeerde geloof. Bij *Tertuffe* is de vernederlandsing een stuk minder sterk aanwezig, maar bijvoorbeeld het veranderen van de koning in een hertog is een vorm van vernederlandsing, want in de Republiek was er in de achttiende eeuw geen sprake van een vorst. In *De schynheilige* kan vernederlandsing worden geconstateerd op basis van het veranderen van de nationaliteit van de schijnheilige van Frans naar Nederlands en het verplaatsen van het toneel van Parijs naar Amsterdam. In de twee vertalingen is er vrijwel geen vernederlandsing, want het toneelstuk is in Parijs gesitueerd en andere Franse elementen zoals de namen zijn behouden. Toch is er in deze toneelstukken door het veranderen van de Franse klank uit het rijmschema naar een Nederlandse een vorm van vernederlandsing. De vernederlandsing in de Nederlandstalige edities is dus vooral sterk aanwezig in de twee zeventiende-eeuwse toneelstukken, in de drie achttiende-eeuwse toneelstukken is het nagenoeg afwezig. Deze auteurs hebben hun toneelstukken dus niet aangepast voor hun Nederlandse publiek. Dit past bij het feit dat deze toneelstukken verschenen zijn in de periode die De Haas beschreven heeft waarin er meer vertaalde toneelstukken dan oorspronkelijk Nederlandse toneelstukken werden gepubliceerd, want

hierdoor was het publiek gewend om (vertaalde) buitenlandse stukken te lezen en te zien en zouden aanpassingen naar de Nederlandse situatie juist vreemd zijn.²⁵⁴

Dat de toneelstukken bedoeld waren om opgevoerd te worden blijkt uit het feit dat van drie van de vijf toneelstukken bekend is dat ze daadwerkelijk zijn opgevoerd. Bij *Steyl-oor* is het voorwoord van Corver bij *Tartuffe* de enige bron waarin over opvoeringen ervan wordt gesproken en over opvoeringen van *Tartuffe* zijn geen gegevens gevonden. Van deze twee toneelstukken is het dus niet zeker of ze zijn opgevoerd, maar gezien de opvoeringen van de rest is het niet vreemd dat er bij de Nederlandstalige edities toneelstukken worden gegeven die de speelbaarheid van het toneelstuk bevorderen. In *De schynheilige* wordt een aantal toneelaanwijzingen gegeven die laten zien wat er op het toneel gebeurt. Ook staat er in de eerste scène van deze klucht een liedje. In de vertalingen van Zweerts en Nomsz zijn ten opzichte van *Le Tartuffe* veel toneelaanwijzingen toegevoegd of in de toneeltekst verwerkt. Daarnaast hebben Nomsz en Van Ryndorp wijzigingen ingebracht in de scène-indeling van *Le Tartuffe* waardoor de overgangen vloeiender zijn geworden. Van Ryndorp heeft *Tertuffe* ook dynamischer gemaakt dan *Le Tartuffe* door scènes in te korten, monologen op te breken en zwijgende personages die wel op het toneel aanwezig zijn tekst te geven. Schaak heeft in *Steyl-oor* veel toneelaanwijzingen uit *Le Tartuffe* weggelaten en weinig nieuwe toegevoegd. Dit zou erop kunnen wijzen dat dit toneelstuk meer dan de andere toneelstukken bedoeld was om te worden gelezen en niet zozeer om te worden opgevoerd. Deze veronderstelling wordt ondersteund door het feit dat het voorwoord in de eerste en tweede druk ‘Gunstige Leeser’ heet en dat in het gedicht ‘Aan den Leeser’ wederom de lezer wordt aangesproken en hierin bovendien wordt aanbevolen om het gedicht te kopen en te lezen. Het wordt echter ook weer iets afgezwakt door Corvers opmerking dat *Steyl-oor* lange tijd is opgevoerd in de Republiek.

De wijze waarop de Nederlandstalige edities in de zeventiende en achttiende eeuw in de Republiek zijn uitgegeven verschilt per druk. De herdrukken van *Steyl-oor* en *Tartuffe* zijn dus ook niet hetzelfde. Waar alle drukken wel met elkaar in overeenkomen, is het feit dat er bij iedere druk een titelpagina en een personagelijst staat. Bij de derde druk van *Steyl-oor* uit 1713 staan de meeste parateksten, namelijk zeven, en bij de herdruk van *Tartuffe* uit 1777 het minst, namelijk twee. Van de in totaal vierendertig parateksten staat bijna de helft hiervan bij de drie drukken van *Steyl-oor*, want bij elkaar staan er vijftien parateksten bij deze drukken. Bij de eerste druk van dit toneelstuk wordt in het voorwoord informatie gegeven over het

²⁵⁴ De Haas 1997, p. 138. Zie hiervoor ook de inleiding.

toneelstuk, worden de aanpassingen verantwoord en wordt de moraal benoemd. In de tweede druk van *Steyl-oor* is dit voorwoord iets gewijzigd en komen er twee gedichten bij met daarin de moraal, een aanbeveling om het toneelstuk te lezen en lof voor de drukker. In de derde druk worden dit voorwoord en deze gedichten weer vervangen door een voorwoord waarin Molières voorwoord en smeekbrieven zijn verwerkt, drie andere gedichten en een frontispice waarop de scène van Steyloors ontmaskering is te zien. In de gedichten bij deze druk die door Schaak, Langendijk, Donkans en Vande Gaete geschreven zijn wordt ingegaan op de huichelarij, worden Molière en Schaak geprezen en wordt opnieuw de moraal benadrukt. Bij de eerste en tweede druk wordt niet vermeld dat het toneelstuk een blijspel is en in alle drukken ontbreekt de naam van Schaak, in de eerste twee drukken staat alleen zijn pseudoniem. Dit laatste onderstreept dat Schaak een strikt onderscheid maakte tussen zijn religieuze werk en zijn toneelstukken.

De overige negentien parateksten staan verspreid over de andere drukken van de Nederlandstalige edities. *De schynheilige* is het enige toneelstuk waarbij de Copie van de Privilegie is opgenomen. Verder staat er in dit toneelstuk naast de titelpagina en de personagelijst een voorwoord dat door De la Croix ondertekend is. Hierin verantwoordt hij zijn keuzes gaat hij in op de moraal en bekritiseert hij *Le Tartuffe*. Het enige toneelstuk waarin geen voorwoord is opgenomen is *Tertuffe*, maar in het gedicht van Jan van Hoven dat in de druk staat wordt de inhoud van het toneelstuk samengevat. Dat Van Ryndorp de auteur is, wordt wel op de titelpagina vermeld, maar dat het om een bewerking van *Le Tartuffe* gaat blijft achterwege. Er is met de verschillende uitgaves van Zweerts' *Tartuffe* een en ander aan de hand, want bij de eerste druk uit 1777 staan niet de parateksten van Zweerts, maar van Corver, in de herdruk uit 1777 ontbreken die parateksten van Corver weer, in de tweede druk uit 1794 is het voorwoord van Zweerts uit 1777 opgenomen dat niet in de drukken uit 1777 stond en alleen op de tweede druk uit 1794 wordt expliciet vermeld dat Zweerts de auteur van het toneelstuk is. In Corvers satirische tekst wordt de huichelarij bekritiseerd en in zijn voorwoord gaat hij in op de opvoeringen van *Steyl-oor* en *Tertuffe* en verantwoordt hij waarom het lang heeft geduurd voordat *Tartuffe* werd uitgegeven. Zweerts bekritiseert in zijn voorwoord vooral *Steyl-oor* en *Tertuffe* en noemt de slechte kwaliteit van deze toneelstukken als de reden waarom hij *Le Tartuffe* is gaan vertalen. Het voorwoord bij *De huigchelaar* bevat een vertaling van Molières voorwoord die Zweerts heeft ingekort, omdat het publiek volgens hem wel bekend met de achtergrond van *Le Tartuffe* zou zijn. Ook geeft hij aan dat hij het

toneelstuk heeft geschreven om ervoor te zorgen dat het ook in Amsterdam kon worden opgevoerd.

Kort samengevat komen de wijze waarop *Le Tartuffe* naar het Nederlands is overgezet en de manier waarop de Nederlandstalige edities zijn uitgegeven op het volgende neer. In de zeventiende eeuw is er sprake van een bewerking en een vrije bewerking. In de bewerking zijn de grote lijnen overgenomen, maar is er ook vernederlandsing, felle kritiek op Jean de Labadie en de Labadisten in plaats van de katholieke clerus, toegenomen moralisatie en meer religieuze aspecten. In de vrije bewerking zijn alleen elementen uit *Le Tartuffe* overgenomen, is de kritiek achterwege gelaten en wordt de nadruk gelegd op het feit dat de man verplicht is om het gedrag van zijn vrouw onder de duim te houden in plaats van op de huichelarij. In de drukken uit de zeventiende eeuw staan in totaal drie titelpagina's, drie personagelijsten, drie voorwoorden, twee gedichten en een kopie van het privilege. Er komen in deze periode dus geen frontispices of satirische teksten voor. In deze dertien parateksten komen de zeven functies van de parateksten allemaal voor. De drie onderwerpen die in de analyse van de parateksten naar voren zijn gekomen, de Nederlandstalige edities zelf, *Le Tartuffe* en Molière en de huichelarij, komen voor in de parateksten bij de zeventiende-eeuwse drukken. Over *Le Tartuffe* en Molière is dit echter alleen vrij beknopt in het voorwoord bij *Steyl-oor*.

In de achttiende eeuw zijn er twee vertalingen en een bewerking van *Le Tartuffe* verschenen. Er is in de bewerking een aantal veranderingen ten opzichte van het Franse toneelstuk aangebracht: het eerste en laatste bedrijf zijn aangepast, de kritiek op de katholieke clerus is achterwege gebleven, er wordt expliciet gemoraliseerd en om de speelbaarheid te verhogen is er ingekort, anders ingedeeld en hier en daar tekst toegevoegd. Ondanks al deze aanpassingen is dat wat van Molières tekst is overgebleven en overgenomen vaak letterlijk vertaald. De vertalingen van Zweerts en Nomsz volgen vrij getrouw *Le Tartuffe*, maar in beide vertalingen is sprake van zowel letterlijk als vrij vertalen. De vernederlandsing die in de zeventiende-eeuwse toneelstukken aanwezig is, is nagenoeg afwezig in de achttiende-eeuwse toneelstukken. Er staan bij de achttiende-eeuwse drukken van de Nederlandstalige edities zes titelpagina's, zes personagelijsten, vier voorwoorden, vier gedichten, een satirische tekst en een frontispice. In de achttiende eeuw komt dus alleen geen kopie van het privilege voor. Net als bij de zeventiende-eeuwse parateksten komen bij deze tweeëntwintig parateksten alle functies van de parateksten voor en komen in de parateksten alle drie de onderwerpen aan bod waarover wordt geïnformeerd. Er wordt echter wel veel uitgebreider ingegaan op *Le Tartuffe* en Molière en de huichelarij in deze periode. Dit komt niet alleen door de twee vertalingen die

van Molières voorwoord worden gegeven, maar ook door de gedichten, het frontispice en de satirische tekst.

Er kunnen aan de hand van de resultaten van de analyses twee ontwikkelingen in de onderzochte Nederlandstalige edities uit de zeventiende en achttiende eeuw worden geconstateerd. Allereerst valt het op dat er in de Nederlandstalige edities uit de zeventiende en begin achttiende eeuw meer sprake is van moralisatie dan in die uit de laatachttiende eeuw. Daarin is namelijk alleen de moralisatie zoals die in *Le Tartuffe* staat overgenomen en is er niet zoals in de andere drie toneelstukken sprake van het uitbreiden van de moralisatie of toevoegen van moralisatie. Een verklaring hiervoor is al eerder in dit hoofdstuk aan bod gekomen, namelijk dat Zweerts en Nomsz zich vooral hebben gefocust op het vertalen van het toneelstuk en moralisatie dus niet als doel hadden. Moraliserende is echter niet volledig afwezig in de drukken van hun toneelstukken, want in de parateksten uit de zeventiende én achttiende eeuw wordt volop gemoraliseerd. Deze ontwikkeling bevestigt de conclusie die Van Loon trok over de zeventiende-eeuwse Molière-vertalingen, namelijk dat de vertalers een zedelijke strekking aan hun vertalingen toevoegden. Daarnaast sluit het ook aan bij de constatering van Van Stipriaan dat er aan het begin van de achttiende eeuw in komische toneelstukken sprake was van veel moralisatie.

De tweede ontwikkeling die geconstateerd kan worden heeft te maken met de manier van vertalen. In de twee zeventiende-eeuwse toneelstukken, *Steyl-oor* en *De schynheilige*, is er veel aangepast en wordt er meer vrij dan letterlijk vertaald. In het vroegachttiende-eeuwse blijspel *Tertuffe* is ook veel ten opzichte van *Le Tartuffe* aangepast, maar hierin wordt wel meer dan in *Steyl-oor* en *De schynheilige* letterlijk vertaald. In de twee laatachttiende-eeuwse vertalingen zijn er vrijwel geen aanpassingen in het Franse toneelstuk aangebracht en wordt er meer letterlijk dan vrij vertaald. Er is dus sprake van een ontwikkeling van veel aanpassen en vrij vertalen naar minder aanpassen en meer letterlijk vertalen. Hierbij kan *Tertuffe* gezien worden als een soort overgangsvorm waarin nog wel veel is aangepast, maar er al wel minder vrij wordt vertaald. Deze ontwikkeling is terug te zien in de criteria die de anonieme auteur van het voorwoord in de derde druk van *Steyl-oor*, Zweerts en Corver hanteren bij het beoordelen van andere vertalingen. De anonieme auteur baseert zijn oordeel alleen op de kwaliteit van de vertaling, dus of het Frans wel of niet door de vertaler is begrepen, terwijl Zweerts en Corver hier ook de mate waarin het toneelstuk is aangepast bij betrekken. De laatachttiende-eeuwse auteurs sluiten dus goed aan bij het einde van de ontwikkeling, terwijl hun voorganger uit het begin van de achttiende eeuw past bij de overgangsfase. Zoals ook al

bij het bespreken van de vertalingen van Zweerts en Nomsz in de analyse van de toneelstukken naar voren is gekomen, sluit het nog niet volledig getrouw vertalen in de laatachttiende-eeuwse vertalingen aan bij wat Nieuweboer in haar onderzoek naar vertaald proza uit de tweede helft van de achttiende eeuw is tegengekomen.

Er zijn in de inleiding een aantal verwachtingen opgesteld, maar deze zijn niet allemaal in het onderzoek bevestigd. De verwachting dat de veranderingen in de Nederlandstalige edities ten opzichte van *Le Tartuffe* vooral betrekking zouden hebben op kleine elementen waardoor de grote lijnen hetzelfde zouden blijven blijkt niet helemaal te kloppen. Er is namelijk in *Tertuffe* sprake van een gedeeltelijke wijziging in de plot en in *De schynheilige* zijn juist alleen een paar elementen overgenomen en is de plot totaal anders dan in *Le Tartuffe*. Daarnaast wordt de verwachting dat er in de Nederlandstalige edities sprake zou zijn van meer moralisatie dan in *Le Tartuffe* maar gedeeltelijk bevestigd. In *Steyl-oor*, *De schynheilige* en *Tertuffe* wordt inderdaad meer dan in *Le Tartuffe* gemoraliseerd, maar in *Tartuffe* en *De huigchelaar* is de moralisatie uit *Le Tartuffe* overgenomen en hierdoor dus ook niet toegenomen. De verwachting dat er in de zeventiende eeuw meer sprake zou zijn van veranderingen dan in de achttiende eeuw wordt wel bevestigd. Vergeleken met de drie achttiende-eeuwse edities is er in *Steyl-oor* en *De schynheilige* meer veranderd ten opzichte van *Le Tartuffe* zoals de vernederlandsing, andere kritiek en een andere moraal. In het achttiende-eeuwse *Tertuffe* is ook veel aangepast, maar dit is veel minder het geval in de twee vertalingen uit de achttiende eeuw. Ook de verwachting dat er in de Nederlandstalige edities sprake zou zijn van vernederlandsing blijkt correct te zijn. Het komt het meest voor in *Steyl-oor*, maar is ook in de andere toneelstukken aanwezig.

De theorie van Gérard Genette over de parateksten is zeer nuttig geweest voor het beschrijven en analyseren van de parateksten. Met behulp van de aspecten waar volgens hem op moet worden gelet bij het beschrijven van parateksten konden uit de verschillende parateksten dezelfde soort gegevens worden gehaald waardoor ze makkelijk met elkaar konden worden vergeleken. Daarnaast vormden de functies van de parateksten een goed uitgangspunt om de parateksten te kunnen analyseren. Bij de theorie van Genette moet wel de kanttekening worden gemaakt dat zijn theorie meer gericht is op ‘moderne’ parateksten en parateksten die bij andere genres staan dan toneelstukken. Personagelijsten en toneelaanwijzingen komen bij hem bijvoorbeeld niet voor. Voor het onderzoeken en beschrijven van de veranderingen in de Nederlandstalige edities ten opzichte van *Le Tartuffe* waren de intertekstuele transformaties en het analyse-instrument van Paul Claes zeer bruikbaar. Beide boden duidelijke begrippen

waarmee kan worden uitgelegd wat er precies in de toneelteksten aangepast is. De indeling van de vertalingen, bewerkingen en vrije bewerking zoals die van te voren naar analogie met de indelingen Langeveld en Nieuweboer was opgesteld in de methodesectie bleek voor de vertalingen en bewerkingen niet volledig te kloppen. Ten eerste is er bij de vertalingen niet volledig sprake van dat de tekst uit het origineel zo letterlijk en getrouw mogelijk is overgezet, omdat er ook veel vrij is vertaald en er tekst is toegevoegd. De plot wordt echter wel nauwgezet in de vertalingen gevolgd zoals in de definitie van vertalingen wordt gesteld. Ten tweede worden de grote lijnen van *Le Tartuffe* in een van de twee bewerkingen niet volledig gevolgd zoals volgens de opgestelde definitie van bewerkingen wel het geval zou moeten zijn. In *Tertuffe* zijn namelijk veranderingen aan het begin en in de ontknoping van het toneelstuk aangebracht. Dit probleem met beide definities kan worden opgelost door een minder strikte definitie van vertalingen en bewerkingen aan te houden: ‘teksten die de plot en tekst van het origineel voor het grootste gedeelte nauwgezet volgen’ voor vertalingen en ‘teksten waarin aanpassingen gemaakt zijn op tekst- en/of plotniveau ten opzichte van het origineel’.

Er kunnen twee kanttekeningen worden geplaatst bij het onderzoek. Allereerst is er, zoals eerder al is aangegeven, om te kunnen bepalen of alle betekenissen en nuances uit het Frans in de toneelstukken zijn overgenomen een gedegen kennis van het Frans nodig. Hoewel de onderzoekster over een goede basiskennis van het Frans beschikt en de Franse tekst zeer zorgvuldig met het woordenboek in de hand gelezen en geanalyseerd is, blijft de kans aanwezig dat er betekenissen en nuances gemist zijn waardoor er in de vertalingen meer of minder sprake is van letterlijk vertalen dan nu is betoogd. Om dit volledig uit te sluiten zou er in een vervolgonderzoek samengewerkt kunnen worden met een romanist. Ten tweede is het mogelijk dat de Nederlandse auteurs voor hun vertalingen gebruik hebben gemaakt van een andere tekst dan die daarvoor in het onderzoek is aangehouden.²⁵⁵ Als dit zo is dan zijn de aanpassingen ten opzichte van *Le Tartuffe* niet bewust aangebracht, maar per ongeluk ontstaan. Het zou bovendien ook nog zo kunnen zijn dat de latere vertalers niet alleen gebruik hebben gemaakt van de Franse tekst, maar ook van de op dat moment al bestaande Nederlandstalige edities van *Le Tartuffe*. Bij de vertalers die in hun voorwoord commentaar hebben geleverd op de andere Nederlandstalige edities kan er met enige zekerheid vanuit gegaan worden dat ze die toneelstukken ook gelezen of gezien moeten hebben gelezen. Er kan echter niet volledig worden uitgesloten dat ze hun commentaar klakkeloos van anderen

²⁵⁵ Zie hiervoor ook ‘Verantwoording editiekeuze’.

hebben overgenomen en dus niet zelf een oordeel hebben gevormd. Dit zou dus iets kunnen zijn wat in een ander onderzoek onderzocht kan worden. Waar ook vervolgonderzoek naar gedaan zou kunnen worden zijn de zeventiende- en achttiende-eeuwse Nederlandstalige edities van andere toneelstukken van Molière of de Nederlandstalige edities van *Le Tartuffe* uit de negentiende, twintigste en eenentwintigste eeuw. Hierbij zouden vergelijkingen gemaakt kunnen worden met de resultaten uit dit onderzoek om bijvoorbeeld te kijken of de ontwikkeling in de manier van vertalen ook bij andere toneelstukken voorkomt en of deze ontwikkeling in de latere eeuwen verder is gegaan. Daarnaast zou er gekeken kunnen worden naar de zeventiende- en achttiende-eeuwse Nederlandstalige edities van andere populaire auteurs in het Frans-classicisme. Ten slotte zou het ook zeer interessant kunnen zijn om ander werk van één van de vijf Nederlandse vertalers nader te bekijken, bijvoorbeeld dat van Pieter Schaak die veel in *Steyl-oor* veranderd heeft aan *Le Tartuffe* om kritiek op Jean de Labadie te kunnen uiten.

LITERATUUR



PRIMAIRE LITERATUUR

Arendsz, T. *Het gedwongene huuwelyk, blyspél*. Herdruk, Amsterdam: Erven van J. Lescaille 1710. (Ex. Den Haag, KB, 445 D 260). Online geraadpleegd via <https://books.google.be/books?id=quNXAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=Het+gedwongene+huuwelyk&hl=nl&sa=X&ved=0ahUKEwjIoLzhxaHSAhUFOsAKHbldBx0Q6AEIJDAB#v=onepage&q=Het%20gedwongene%20huuwelyk&f=false>.

Breda, M. van. *Lubbert Lubbertze, Of de geadelde boer*. Amsterdam: Albert Magnus 1686. Online geraadpleegd via <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/DeLaCroixGeadeldeBoer1686.html>.

Croix, P. de la. *De schynheilige, zynde het gevolg van de blyspeelen, genaamt; Het gedwongen huwelyk, en Lubbert Lubbertsz*. Amsterdam: Albert Magnus 1686. (Ex. Den Haag, KB, 845 E 4:2:4). Online geraadpleegd via <https://books.google.nl/books?id=2F1eAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=nl#v=onepage&q&f=false>.

Langendijk, P. 'Op den steiloor, of schynheiligen bedrieger, Van Jean Bapt. Poquelin de Moliere, *In Nederduitsche vaerzen gevolgd door N.N.*'. In: Langendijk, P. *De gedichten. Deel 1*. Tweede druk Haarlem: J. Bosch 1760 (1721), pp. 423-424. Online geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/lang020gedi03_01/lang020gedi03_01_0122.php.

Molière. *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*. In: Molière. *Œuvres complètes*. Ed. G. Forestier avec Claude Bourqui. Paris: Éditions Gallimard 2010, Tome II, p. 89-195.

Nomsz, J. *De huigchelaar, blyspel*. Amste[r]dam: J. Helders en A. Mars 1789. (Ex. Den Haag, KB, 2106 A 595). Online geraadpleegd via <http://www.delpher.nl/nl/boeken/view?coll=boeken&identifier=dpo%3A55%3Ampeg21%3A0001>.

Ryndorp, J. van. *Tertuffe, of Schynheilige bedrieger, blyspel*. 's-Gravenhage: Gerardus Block 1733. (Ex. Gent, Universiteitsbibliotheek, BL 4900). Online geraadpleegd via <https://books.google.be/books?id=EgcUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=nl#v=onepage&q&f=false>.

Schaak, P. 'Getuigenisse van den heer Petrus Schaak'. In: Six van Chandelier, J. *David's Psalmen*. Amsterdam: Jakob Lescalje 1674b, p. XV-XVI. Online geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/six_003davi01_01/six_003davi01_01_0005.php.

Schaak, P. *Steiloor, of De schynheilige bedrieger. Blyspél*. Derde druk, Amste[r]dam: Johannes Oosterwyk en Hendrik vande Gaete 1713 (Ex. Gent, Universiteitsbibliotheek, BL 4895). Online geraadpleegd via https://books.google.be/books?id=7QYUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=nl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Schaak, P. *Steyl-oor, of De schijnheilige bedrieger*. Amsterdam: Abraham van Blancken 1674a (Ex. Londen, The British Library, 11754 A 57). Online geraadpleegd via <https://books.google.nl/books?id=7uloAAAACAAJ&pg=PA8&lpg=PA8&dq=steyloor&source=bl&ots=B6xwFd38XP&sig=dEcKmeuV5wBRfLsn7Dyob-ya43Q&hl=nl&sa=X&ved=0ahUKEwj4gPbp0fbTAhVGnRQKHTf8C3IQ6AEIJTAA#v=onepage&q&f=false>.

Schaak, P. *Steyl-oor, of De schijnheilige bedrieger*. Tweede druk, Amsterdam: Abraham van Blancken 1677 (Ex. Den Haag, KB, 348 G 27). Online geraadpleegd via <https://books.google.be/books?id=RA5pAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=nl#v=onepage&q&f=false>.

Zweerts, B. *Tartuffe, of De huichelaar, blyspel*. Eerste druk, zonder plaats: Z.dr. 1777a. (Ex. Leiden, Universiteitsbibliotheek, 1088 F 8:2). Online geraadpleegd via <http://www.delpher.nl/nl/boeken/view?coll=boeken&identifier=dpo%3A2410%3Ampg21%3A0001>.

Zweerts, B. *Tartuffe, of De huichelaar, blyspel*. Herdruk, zonder plaats: Z. dr. 1777b. (Ex. Den Haag, KB, 2106 A 597). Online geraadpleegd via <http://www.delpher.nl/nl/boeken/view?identifier=dpo%3A11534%3Ampg21%3A0001&query=Tartuffe&coll=boeken>.

Zweerts, B. *Tartuffe, of De huichelaar, blyspel*. Tweede druk, Amsterdam: Jan Willem Smit 1794. (Ex. Den Haag, KB, 942 D 11). Online geraadpleegd via https://books.google.nl/books?id=grNaAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=nl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true.

SECUNDAIRE LITERATUUR

- Aa, A.J. van der. [*Pieter Schaak*]. In: Aa, A.J. van der. *Biographisch woordenboek der Nederlanden. Deel 17. Eerste stuk*. Haarlem: J.J. van Brederode 1874, pp. 187. Online geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/aa_001biog20_01/aa_001biog20_01_0302.php.
- Anoniem. *Naam-register Van al de predikanten Die t' sedert de Reformatie in den jare 1578 tot heden geweest, of noch zyn*. Amste[r]dam: Petrus Schouten 1773. Online geraadpleegd via https://books.google.nl/books?id=tehdAAAaAAJ&printsec=frontcover&hl=nl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Schaak&f=false.
- Bordewijk, C., J. Roding en V. Veldheer. *Wat geeft die Comedie toch een bemoeijin! De Leidse Schouwburg 1705-2005*. Amsterdam: Boom 2005.
- Caldicott, E., G. Forestier. 'Chronologie (1594-1668)'. In : Molière. *Œuvres complètes*. Ed. G. Forestier avec Claude Bourqui. Paris: Éditions Gallimard 2010a, Tome I, LXI-CV.
- Caldicott, E., G. Forestier. 'Chronologie (1668-1819)'. In : Molière. *Œuvres complètes*. Ed. G. Forestier avec Claude Bourqui. Paris: Éditions Gallimard 2010b, Tome II, XI-XXVI.
- Claes, P. *Echo's echo's: De kunst van de allusie*. Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij 1988.
- Collectie Nederland: Musea, Monumenten en Archeologie. Versie onbekend. Online geraadpleegd op 28 maart 2017. <http://data.collectienederland.nl/>.
- Dekker, R. 'Hard gelach in de Gouden Eeuw: Aernout van Overbeke en zijn moppen'. In: *Literatuur* 14 (1997), p. 359-367.
- Forestier, G, C. Bourqui. 'Notice: Le Tartuffe, ou l'Imposteur'. In: Molière. *Œuvres complètes*. Ed. G. Forestier avec Claude Bourqui. Paris: Éditions Gallimard 2010, Tome II, p. 1354-1389.
- Forestier, G. 'Note sur *Le Tartuffe* en 3 actes'. In: Forestier, G., et al. (red.). *MOLIERE21*. Versie 2012. Online geraadpleegd op 13 maart 2017. <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/propositions.php>.

- Frank, G.W. 'Labadie, Jean de, Labadists'. In : Jackson, S.M. (red.). *The new Schaff-Herzog encyclopedia of Religious Knowledge: Volume VI Innocents – Liudger*. Grand Rapids: Baker Book House 1953, p. 390-391. Online geraadpleegd via <http://www.ccel.org/ccel/schaff/encyc06.i.html>.
- Gemeente Amsterdam Stadsarchief – 172: *Archief van de Familie Backer en Aanverwante Families*. Versie 92.2 16 mei 2017. Geraadpleegd op 18 mei 2017. <https://archief.amsterdam/inventarissen/overzicht/172.nl.html>
- Genette, G. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Translated by J.E. Lewin. Foreword by Richard Macksey. Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- Griffin, A. *Living theatre: an anthology of great plays*. New York: Twayne Publishers 1953, p. 249-250.
- Haas, A. de. 'Frans-classicisme en het Nederlandse toneel, 1660-1730. In: *De Achttiende eeuw* 29 (1997), p. 127-140.
- Harmesen, A.J.E. (red.). *Census Nederlands Toneel 1500-1803*. Versie 10 februari 2017. 18 februari 2017. <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/index.html>.
- Hulsbergen, S.J.M. *Encyclopedie van Zeeland – Jean de Labadie*. Herzien door P. Sijnke in 2011. Versie 2014. Geraadpleegd op 20 juni 2017 via https://encyclopedievanzeeland.nl/Jean_de_Labadie.
- Junkers, H. *Niederländische schauspieler und Niederländisches schauspiel im 17. Und 18. Jahrhundert in Deutschland*. [Den] Haag: Martinus Nijhoff 1936.
- Konst, J. 'Nederlands toneel 1600-1730. Het onderzoek van de laatste twintig jaar'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en Letterkunde* 115 (1999), p. 201-217. Online geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/kons001nede01_01/kons001nede01_01_0001.php#022.
- Laan, K. ter. *Letterkundig woordenboek voor Noord en Zuid*. Tweede, gewijzigde druk, Den Haag/Djakarta: G.B. van Goor Zonen's Uitgeversmaatschappij 1952 (1941). Online geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/laan005lett01_01/laan005lett01_01_1492.php.

- Langeveld, A. *Vertalen wat er staat: Aspecten van het vertalen*. Diss. Rijksuniversiteit Leiden 1988. Amsterdam: Rodopi 1988.
- Leemans, I., G. J. Johannes. *Worm en donder*. Amsterdam : Uitgeverij Bert Bakker 2013.
- Leeuwe, H.H.J. de. 'Nomsz, Johannes (Jan)'. In: Bork, G.J. van, P.J. Verkruijsse (red.). *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp: De Haan 1985, p. 412-413. Online geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/bork001nede01_01/bork001nede01_01_0944.php.
- Loon, H.E.H. van. *Nederlandsche vertalingen naar Molière uit de 17^{de} eeuw*. Academisch proefschrift Universiteit Leiden 1911. 's-Gravenhage: L.A. Dickhoff Jr. 1911.
- Mattheij, TH.M.M. *Waardering en kritiek: Johannes Nomsz en de Amsterdamse Schouwburg 1764-1810*. Amsterdam: Huis aan de drie grachten 1980.
- Meijer, D. 'Jacob van Rijndorp sticht een schouwburg in Leiden'. In: Erenstein, R.L., et al., (red.). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: AUP 1996, p. 290-297.
- Nieuweboer, A. 'De populariteit van het vertaalde verhalend proza in 18^e-eeuws Nederland en de rol van de boekhandel bij de praktijk van het vertalen'. In: *Documentatieblad Werkgroep Achttiende Eeuw* 53-54 (1982), p. 119-141.
- Onstage*. Online Datasysteem of Theatre in Amsterdam in the Golden Age. Versie onbekend. Geraadpleegd op 28 mei 2017. <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/>.
- Parre, H. van der. 'Satire als letterkundig begrip'. In: *Spektator* 14 (1984-1985) 6, p. 391-397.
- Porteman, K., M.B. Smits-Veldt. *Een nieuw vaderland voor de muzen*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker 2008.
- Riffaud, A., G. Forestier. 'Note sur le texte : Le Tartuffe, ou l'Imposteur'. In: Molière. *Œuvres complètes*. Ed. G. Forestier avec Claude Bourqui. Paris: Éditions Gallimard 2010, Tome II, p. 1389-1391.
- Smith, Paul J. 'Éditer Molière aux Pays-Bas au XVII^e-siècle'. In: Forestier, G., E. Caldicott, C. Bourqui (Eds.). *Le Parnasse du theatre. Les recueils d'ouvrages complètes de theatre au XVII^e siècle*. Paris: PU Paris-Sorbonne 2007, pp. 87-104.

- Smits-Veldt, M.B. *Het Nederlandse renaissancetoneel*. Utrecht: HES Uitgevers 1991.
- Soons, J.J. 'Heeft M. Corver de Tartuffe vertaald?'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 56 (1937), p. 206-208. Online geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/tij003193701_01/tij003193701_01_0020.php.
- Stipriaan, R. van. 'Bredero laat in zijn komedie *Moortje* de carnavaleske maskerade herleven: Komisch toneel en vermaakscultuur in de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw'. In: Erenstein, R.L., et al., (red.). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1996a, p. 162-169.
- Stipriaan, R. van. 'Klucht en blijspel'. In: Schenkeveld-van der Dussen, M.A., e.a. (red.). *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Tweede druk, Groningen: Martinus Nijhoff 1998 (1993), p. 248-254.
- Stipriaan, R. van. *Leugens en vermaak: Boccaccio's novellen in de kluchtcultuur van de Nederlandse renaissance*. Amsterdam: AUP 1996b.
- Stuiveling, G. 'Corver, Marten'. In: Bork, G.J. van, P.J. Verkruijsse (red.). *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp: De Haan 1985, p. 148. Online geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/bork001nede01_01/bork001nede01_01_0295.php.
- Tout Molière*. Versie onbekend. Geraadpleegd op 9 mei 2017. <http://www.toutmoliere.net/>.
- Visser, Y. Historiek – '*Jantje van Leiden*'. Versie 7 december 2007. 27 mei 2017. <http://historiek.net/jantje-van-leiden/578/>.
- Witsen Geysbeek, P.G. *Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters. Deel 5 OGI-VER*. Amsterdam: C.L. Schleijer 1824, p. 209. Online geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/wits004biog05_01/wits004biog05_01_0127.php.
- Wouts, D. *Ceneton Illustraties*. Versie onbekend. Geraadpleegd op 25 februari 2017 via <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/CenetonIllustraties.html>.

BIJLAGEN



BIJLAGE 1: ANALYSE-INSTRUMENT PAUL CLAES

TRANS- FOR- MATIES	ADDITIE	DELETIE	SUBSTITUTIE	REPETITIE
NIVEAUS				
vorm	uitwerking	samenvatting	omschrijving	letter- of klankcitaat
inhoud	uitdieping	afvlakking	verdraaiing	allusie
beide	uitbreiding	delging	verwisseling	citaat

Uit: Claes, P. *Echo's echo's: De kunst van de allusie*. Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij 1988, p. 55.

BIJLAGE 2: OVERZICHT ZEVENTIENDE- EN ACHTTIENDE-EEUWSE NEDERLANDSTALIGE EDITIES VAN MOLIÈRES TONEELSTUKKEN

Tabel 1 *Indeling van de Nederlandstalige edities uit de zeventiende en achttiende eeuw van Molières toneelstukken. Gegeven zijn de titel en het jaar van de eerste opvoering van het toneelstuk van Molière, de Nederlandse toneelschrijver, de titel en drukken van de Nederlandstalige editie.*

Titel en jaartal eerste opvoering toneelstuk Molière	Nederlandse toneelschrijver	Nederlandstalige editie	Druk(ken)
<i>L'Étourdi ou les Contretemps</i> (1654)	Dullaert, J.	<i>Oratyn en Maskariljas, of den ontijdigen loskop</i>	1670, 1672, 1672, 1672, 1692, 1700, 1728, 1732, 1767
<i>Le Dépit amoureux</i> (1656)	Krook, E.	<i>De spyt der verliefden</i>	1708
<i>Les Précieuses ridicules</i> (1659)	Croix, P. de la	<i>De belachchelyke hoofsche juffers</i>	1685, 1685, 1753, 1753
<i>Sganarelle ou le Cocu imaginaire</i> (1660)	Focquenbroch, W.G. van	<i>De verwarde jalousy</i>	1663, 1679, 1680, 1682, 1696, 1705, 1707, 1708, 1709, 1709, 1723 (titeluitgave), 1728, 1730, 1730, 1766
<i>L'École des maris</i> (1661)	Bulderen, A. van	<i>Het school van de mannen</i>	1678
Idem	Verloove, P.	<i>Steiloorige Egbert, of de twee ongelijke broeders</i>	1690, 1725
Idem	Vincent, Y. (NVA)	<i>De listige vryster, of de verschalkte voogd</i>	1690, 1707, 1730, 1730, 1730, 1803
<i>Les Fâcheux</i> (1661)	Hazart, V.	<i>De quel-geesten</i>	1681, 1718

<i>L'École des femmes</i> (1662)	Arendsz, T.	<i>Het school voor de vrouwen</i>	1701, 1753
<i>Le Mariage forcé</i> (1664)	Anoniem	<i>Het gedwongen huwelyck klucht-gewys verbéeld in den Ouden Grimpaert</i>	1750, 1766
Idem	Arendsz, T., c.s. (NVA)	<i>Het gedwongene huuwelyk</i>	1682, 1682, 1682, 1710, 1712 (titeluitgave), 1747, 1781
Idem	Meerman, J.	<i>t Huwelyk tegen wil en dank</i>	1764
Idem	Peys, A.	<i>Klucht-spel, van het gedwongen houwelyck, of mariage forcè</i>	1680, 1682
<i>Dom Juan ou le Festin de pierre</i> (1665)	Maater, G. van	<i>Don Jan, of de gestrafte vrygeest</i>	1719
Idem	Rijk, F.	<i>Don Pedroos geest, of gestrafte baldaadigheid</i>	1721
Idem	Ryndorp, J. van	<i>De gestrafte vrygeest</i>	1721, 1736, 1760
Idem	Seegers, F.	<i>Gestrafte vrygeest</i>	1720
<i>L'amour médecin</i> (1665)	Bastiaenszoon de Leeuw, A.	<i>De liefden-doktoor, anders de geneesmeester van de liefde</i>	1666, 1680, 1680, 1696
<i>Le Médecin malgré lui</i> (1666)	Meijer, L., c.s. (NVA)	<i>Fielebout, of de dokter tegens dank</i>	1680, 1680, 1680, 1711, 1711, 1712, 1716, 1752, 1752, 1789
Idem	Soolmans, J.	<i>De gedwongen doctor</i>	1671
<i>Le Misanthrope</i> (1666)	Angelkot Sr., H.	<i>Misanthrope</i>	1682
<i>Le Sicilien ou l'amour peintre</i> (1667)	Pels, A	<i>Den Siciliaan of liefde schilder</i>	1682, 1716, 1716
<i>Amphitryon</i> (1668)	Buysero, D.	<i>Amphitrvo</i>	1679, 1680
Idem	Koning, H.	<i>Jupiter en Amphitrion, of de twee gelijke Sosiaas</i>	1730

Idem	Peys, A.	<i>Amphitryon</i>	1670
<i>George Dandin ou le Mari confondu</i> (1668)	Breda, M. van ²⁵⁶	<i>Lubbert Lubbertze, of de geadelde boer</i>	1686, 1686, 1714, 1721, 1753, 1753
Idem	Peys, A.	<i>Klucht van George Dandin</i>	1662 of na 1669 ²⁵⁷ , 1672
<i>L'Avare</i> (1668)	Pluymer, J.	<i>De vrék</i>	1685, 1685, 1685, 1756, 1756
<i>Le Tartuffe, ou l'Imposteur</i> (1669)	Croix, P. de la	<i>De schynheilige.</i>	1686
Idem	Nomsz, J.	<i>De huigchelaar</i>	1789
Idem	Ryndorp, J. van	<i>Tertuffe, of de schynheilige bedrieger</i>	1733
Idem	Schaak, P.	<i>Steyl-oor, of de schijnheylige bedrieger</i>	1674, 1677, 1713
Idem	Zweerts, B. ²⁵⁸	<i>Tartuffe, of de huichelaar</i>	1777, 1777 (titeluitgave), 1777, 1794
<i>Monsieur de Pourceaugnac</i> (1669)	Anoniem	<i>Poursionak, trouw-list ofte bedrogen Fransman</i>	1735
Idem	Cammaert, J.F.	<i>De heere de Pourceaugnac</i>	1754
<i>Le Bourgeois gentilhomme</i> (1670)	Peys, A.	<i>Gentilhome bourgeois, ofte burgerlycken edelman</i>	1675, 1699
Idem	Peys, A. en Maas, H. ²⁵⁹	<i>De burgerlyke edelman</i>	1700, 1700, 1728, 1728

²⁵⁶ In Ceneton wordt Michiel van Breda of Pieter de la Croix gezien als de auteur van dit toneelstuk. In het overzicht van Smith wordt echter alleen Van Breda als auteur vermeld. Daarnaast laat De la Croix in het ‘Aan den lezer’ bij *De schynheilige*, waar hij het over een vertoning van *Lubbert Lubbertsze* heeft, nergens blijken dat hij de auteur ervan zou zijn. Om deze twee redenen wordt Van Breda als auteur aangehouden.

²⁵⁷ Smith 2007, p. 93. 1662 als jaar van publicatie zou niet kunnen kloppen, omdat Molières *George Dandin* pas in 1668 werd opgevoerd en in 1669 werd gedrukt. Smith geeft drie hypothesen voor het ‘verkeerde’ jaartal: het is een drukfout, het is gekscherend bedoeld en het is gebaseerd op een andere tekst dan die van Molière.

²⁵⁸ In Ceneton wordt Bruno Zweerts of Martin Corver gezien als de auteur van dit toneelstuk.

²⁵⁹ Dit toneelstuk is eigenlijk een herdruk van Peys’ *Gentilhome bourgeois, ofte burgerlycken edelman* uit 1675, maar doordat er een andere auteur bij is gekomen wordt dit als twee verschillende toneelstukken gezien.

<i>Les Amants magnifiques</i> (1670)	Bidloo, G.	<i>De prachtige minnaars</i>	1719
<i>Les Fourberies de Scapin</i> (1671)	Buysero, D.	<i>De aerdige bedriegerijen van Schapin</i>	1675, 1679, 1690, 1733
Idem	Peys, A.	<i>Scapyn</i>	1680, 1681, 1696, 1696, 1727, 1732
<i>Les Femmes savantes</i> (1672)	Burman, P.	<i>De geleerde vrouwen</i>	1713, 1723
<i>Le Malade imaginaire</i> (1673)	Croix, P. de la	<i>De ingebeeelde zieke</i>	1686, 1686, 1686, 1715, 1732, 1760, 1786
Idem	Fournier, K.L.	<i>Den zieken door inbeelding</i>	1750
Idem	Mauricius, J.J.	<i>De promotie van den ingebeelden zieken</i>	1742, 1742, 1797

BIJLAGE 3: GEGEVENS VAN DE TONEELSTUKKEN

Tabel 2 *Bibliografische gegevens van de eerste en tweede druk van Le Tartuffe (1699) van Molière. Gegeven zijn druk en jaartal, volledige titel, drukker en verkoper.*

Druk en jaartal	Volledige titel	Drukker	Verkoper
Eerste en tweede druk: 1699	<i>Le Tartuffe, ou l'Imposteur</i>	Claude Blagaert	Jean Ribou

Tabel 3 *Bibliografische gegevens per Nederlandstalige editie. Gegeven zijn de volledige titel, druk en jaartal en drukker.*

Volledige titel	Druk en jaartal	Drukker
<i>Steyl-oor, of De schijnheyliche bedrieger</i>	Eerste druk: 1674	Abraham van Blancken te Amsterdam
<i>Steyl-oor, of De schijnheiliche bedrieger</i>	Tweede druk: 1677	Abraham van Blancken te Amsterdam
<i>Steiloor, of De schynheiliche bedrieger.</i>	Derde druk: 1713	Johannes Oosterwijk en Hendrik vande Gaete te Amsterdam ²⁶⁰
<i>De schynheiliche, zynde het gevolg van de blyspeelen, genaamt; Het gedwongen huwelyk, en Lubbert Lubbertsz.</i>	Eerste druk: 1686	Albert Magnus te Amsterdam
<i>Tertuffe, of Schynheiliche bedrieger</i>	Eerste druk: 1733	Gerardus Block te 's-Gravenhage
<i>Tartuffe, of De huichelaar, blyspel</i>	Eerste druk: 1777	Martin Corver
<i>Tartuffe, of De huichelaar, blyspel</i>	Herdruk: 1777	Martin Corver
<i>Tartuffe, of De huichelaar, blyspel</i>	Tweede druk: 1794	Jan Willem Smit te Amsterdam
<i>De huigchelaar, blyspel</i>	Eerste druk: 1789	J. Helders en A. Mars te Amsterdam ²⁶⁰

²⁶⁰ Op de titelpagina wordt Amsteldam vermeld.

Tabel 4 *Aantal scènes per bedrijf van Le Tartuffe en de Nederlandstalige edities. Bij De schynheilige wordt het toneelstuk als geheel als één bedrijf beschouwd.*

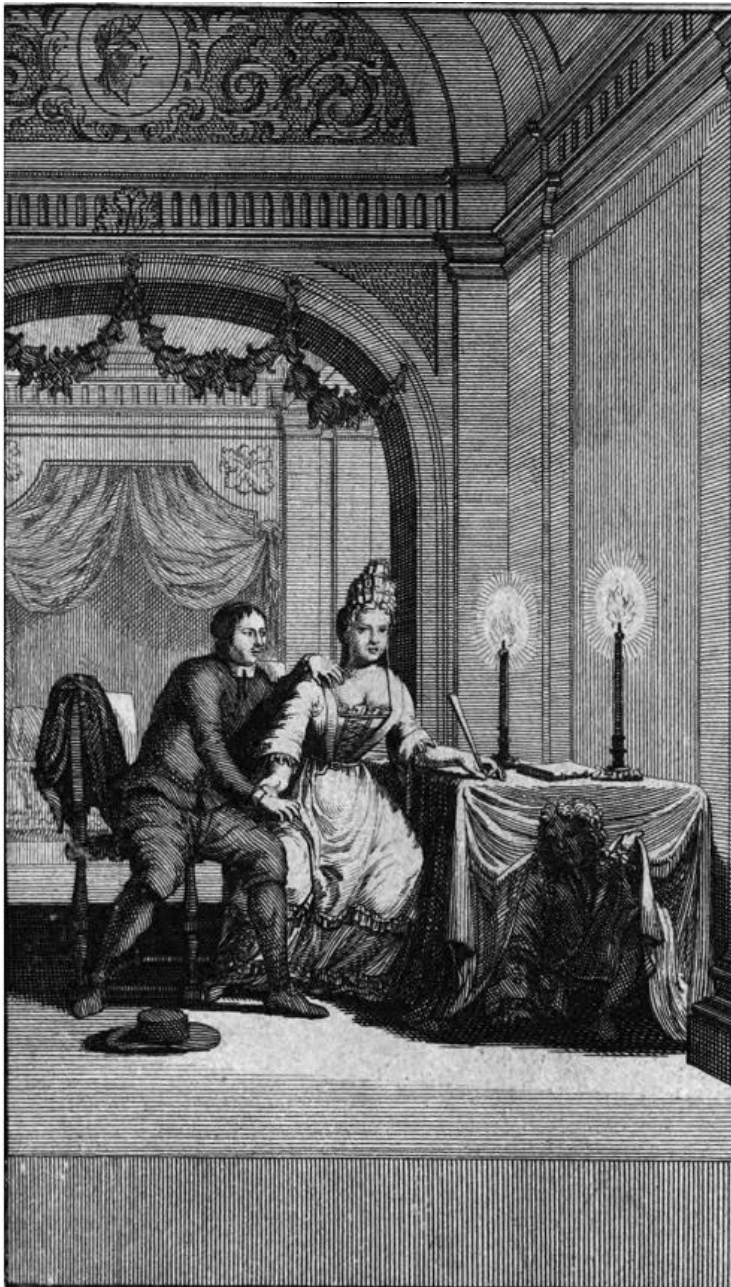
<i>Le Tartuffe</i>	<i>Steyl-oor</i>	<i>De schynheilige</i>	<i>Tertuffe</i>	<i>Le Tartuffe</i>	<i>De huigchelaar</i>
1: 5	1: 5	1: 16	1: 11	1: 5	1: 6
2: 4	2: 4		2: 5	2: 4	2: 4
3: 7	3: 7		3: 7	3: 7	3: 7
4: 8	4: 8		4: 8	4: 8	4: 8
5: 7	5: 7		5: 11	5: 7	5: 8

BIJLAGE 4: FRONTISPICES

Het frontispice bij de tweede druk van *Le Tartuffe, ou l'Imposteur* (1669).



Het frontispice bij de derde druk van *Steyl-oor* (1713).



BIJLAGE 5: PARATEKSTEN BIJ DE NEDERLANDSTALIGE EDITIES

Tabel 5 *Parateksten per druk van de Nederlandstalige edities. Gegeven zijn de titel van het toneelstuk, titel paratekst, soort paratekst en functie(s) van de paratekst.*

Toneelstuk	Titel paratekst	Soort paratekst	Functie(s) van de paratekst
<i>Steyl-oor, of De schijnheylige bedrieger</i> (1674)	Titelpagina	Titelpagina	Informeren
	Gunstige Leeser	Voorwoord	Informeren, keuzes verantwoorden, moraliseren, bekritisieren
	Personaadjes	Personagelijst	Informeren
<i>Steyl-oor, of De schijnheilige bedrieger</i> (1677)	Titelpagina	Titelpagina	Informeren
	Gunstige Leeser	Voorwoord	Informeren, keuzes verantwoorden, moraliseren, bekritisieren
	Personaadjes	Personagelijst	Informeren
	Aan den Leeser	Gedicht	Informeren, moraliseren, aanbevelen
	Een ander	Gedicht	Informeren, iets of iemand prijzen, aanbevelen
<i>Steiloor, of De schynheilige bedrieger</i> (1713)	Titelpagina	Titelpagina	Informeren
	Frontispice	Frontispice	Informeren
	Op den Steiloor [..]	Gedicht	Informeren, moraliseren, iets of iemand prijzen, aanbevelen
	Berecht	Voorwoord	Informeren, keuzes verantwoorden, moraliseren, bekritisieren, iets of iemand prijzen, aanbevelen
	Op het Blyspél Van den Schynheiligen bedrieger	Gedicht	Informeren, moraliseren, iets of iemand prijzen, aanbevelen
	Op de Steiloor, blyspél	Gedicht	Informeren, moraliseren
	Vertooners	Personagelijst	Informeren

<i>De schynheilige, zynde het gevolg van de blyspeelen, genaamt; Het gedwongen huwelyk, en Lubbert Lubbertsz.(1686)</i>	Titelpagina	Titelpagina	Informeren
	Aan den lezer	Voorwoord	Informeren, keuzes verantwoorden, moraliseren
	Copie van de Privilegie	Kopie van het privilege	Informeren
	Vertooners	Personagelijst	Informeren
<i>Tertuffe, of Schynheilige bedrieger (1733)</i>	Titelpagina	Titelpagina	Informeren
	Op Tertuffe, Blyspel	Gedicht	Informeren, moraliseren
	Vertooners	Personagelijst	Informeren
<i>Tartuffe, of De huichelaar, blyspel (1777)</i>	Titelpagina	Titelpagina	Informeren
	Opdracht aan de huichelary	Satirische tekst	Informeren, moraliseren, bekritisieren
	Nareden	Voorwoord	Informeren, keuzes verantwoorden, bekritisieren, aanbevelen
	Vertooners	Personagelijst	Informeren
<i>Tartuffe, of De huichelaar, blyspel (herdruk 1777)</i>	Titelpagina	Titelpagina	Informeren
	Vertooners	Personagelijst	Informeren
<i>Tartuffe, of De huichelaar, blyspel (1794)</i>	Titelpagina	Titelpagina	Informeren
	Bericht	Voorwoord	Informeren, keuzes verantwoorden, bekritisieren, aanbevelen
	Vertooners	Personagelijst	Informeren
<i>De huigchelaar, blyspel (1789)</i>	Titelpagina	Titelpagina	Informeren
	Voorrede van den Franschen dichter	Voorwoord	Informeren, keuzes verantwoorden, bekritisieren
	Personaadjnen	Personagelijst	Informeren