

Kunst om te Kussen: 'de dertiende kus' van Janus Secundus.

Litteraire kenmerken van de vertalingen van Jan van Hout (begin 17^e eeuw) en JP Guépin (1991).

Samenvatting

Een vertaling van de 'dertiende kus' van Janus Secundus uit het begin van de zeventiende eeuw wordt vergeleken met een eind twintigste-eeuwse vertaling. De benaderings- en werkwijze van vertalingen is in de loop van deze vier eeuwen volledig veranderd. In de zeventiende eeuw bestond er nog geen literair-wetenschappelijke traditie, en werd het vertalen van werk veelal als 'vingeroefening' gezien voor aanstormend dichterstalent. Vier eeuwen later staat het 'zo wetenschappelijk mogelijk vertalen' centraal. Om licht te werpen op de verschillen die deze wijzen van vertalen eventueel tot stand brengen, is een literaire analyse toegepast op beide vertalingen. Hierbij is gekeken naar de ingezette literaire technieken van de vertalers en de gevolgen die deze hebben op de mogelijke interpretatie van de desbetreffende 'kus'. Dit laatste geeft namelijk inzicht in de specifieke lezing van de vertalers. Zoals verwacht brengen beide vertalers middels literaire middelen inderdaad verschillende thema's voor het voetlicht.

Inleiding

Het meesterwerk van Janus Secundus, *Basiorium Liber (Basia)*, is in vele eeuwen na de eerste verschijning in 1539¹ in minstens even zovele talen vertaald. Zo is in het Nederlands per eeuw, behalve in de achttiende eeuw, minstens één vertaling verschenen. Zoals het vakgebied van de letterkunde in haar geheel veranderd en ontwikkeld is, zo zijn ook de denkbeelden rondom vertalingen geëvolueerd. Toch hebben deze vertalingen tot op heden op weinig aandacht mogen rekenen binnen de secundaire literatuur.

De eerste Nederlandse vertaling van de *Basia* is die van Janus Dousa en Jan van Hout uit het begin van de zeventiende eeuw. Tot een uitgave is het echter niet gekomen, pas in 1930 heeft AAM Stols de vertaling middels publicatie het levenslicht laten zien. In de zeventiende eeuw is er wel een vertaling van Jacob van Westerbaen verschenen (in 1624), deze vertaling is echter niet volledig. In de achttiende eeuw blijft een Nederlandse vertaling uit, pas in de negentiende eeuw volgt een vertaling van de *Basia* van de hand van Engelen. Deze stamt uit 1830. Begin twintigste eeuw volgt er een vertaling van de hand van Scheltema, gepubliceerd in 1902. In 1991 volgt de vertaling van JP Guépin. Deze laatste vertaling is niet de meest recente - in 2001 volgt nog een vertaling van Kris Buyse - maar de vertaling van Guépin is wel de meest uitgebreide en gewaardeerde vertaling gebleken.

Uit de verschillende voorwoorden van de vertalingen die tot op heden zijn verschenen komt naar voren dat vertalen of navolgen in ieder geval een kunst op zich is. De vertaling van Westerbaen (1624) bijvoorbeeld is door Engelen 'beneden het middelmatige' genoemd (Engelen, 1830, p. VII).² En over de vertaling van Dousa en Van Hout zegt Guépin dat het Nederlands van de zeventiende eeuw zich nog niet zo goed leende voor 'dit soort liefdespoëzie', daarmee doelend op de klankschoonheid en woordenrijkdom van de poëzie van Secundus (Guépin, 1997, p. 97).³ Een voorrede ontbreekt bij de oudste vertaling van Dousa en Van Hout⁴ uit de zeventiende eeuw, maar volgens de overlevering zou het hier om een vertaling gaan als vingeroefening voor het dichten in de moedertaal (Porteman & Smits-Veldt, 2008). Engelen maakt in zijn voorrede uit 1830 inmiddels onderscheid tussen een 'vrije' of 'dichterlijke navolging' en een

¹ Editeur Michael Neri gaf als eerste de afzonderlijke *Basia* uit, nog voor de broers van Secundus diens verzameld werk postuum lieten publiceren in 1541.

² Dit was voor Engelen zelfs de reden om zelf een vertaling te maken, er bestond volgens hem nog geen goede vertaling dan wel vrije navolging in het Nederlands (Engelen, 1830, p. VIII).

³ Dat de Nederlandse taal niet toereikend genoeg zou zijn lijkt echter vergezocht, elke natuurlijke taal heeft immers dezelfde bouwstenen.

⁴ Deze vertaling is in het begin van de zeventiende eeuw gemaakt, maar nooit uitgegeven. Pas in 1930 heeft editor en uitgever AAM Stols de vertalingen van Dousa en Van Hout gepubliceerd.

'meer naauwkeurige vertaling'. Hierbij geeft Engelen aan dat zijn eigen vertaling een navolging betreft, met 'vrijheid bewerkt (...) dat steeds het recht van den dichterlijke vertaler is'. Guépin daarentegen heeft aan het eind van de twintigste eeuw, geheel volgens de huidige tijdgeest, de *Basia* op een zo wetenschappelijk mogelijk verantwoorde manier vertaald. De vertalingen door de eeuwen heen laten zo een verschuiving zien in inzichten en ideeën rondom hoe er vertaald 'moet' worden.

De literatuur over vertalingen van het werk van Secundus gaat tot nu toe niet verder dan subjectieve meningen van vertalers over eerdere vertalingen van vroegere auteurs. Er is nog geen wetenschappelijke blik op de verschillende vertalingen geworpen, de onderstaande literaire analyse beoogt daarin een eerste bescheiden stap te zetten. Daarbij wordt de begin zeventiende-eeuwse vertaling van Van Hout van 'de dertiende kus' vergeleken met de vertaling van Guépin een kleine vier eeuwen later, uit 1991.

Aangezien de invalshoek van de vertalingen in de vier tussenliggende eeuwen volledig is veranderd, zullen deze twee vertalingen naar verwachting eveneens van elkaar verschillen. En niet alleen de invalshoek van de vertaling zal verschillen veroorzaakt hebben; gezien de verschillende literaire achtergrond van de vertalers zijn eveneens verschillen te verwachten. Elke tijd maakt immers een eigen interpretatie van de oorspronkelijke tekst. De onderstaande analyse is dan ook gericht op zowel de overeenkomsten als de verschillen tussen de taal- en letterkundige kenmerken van elke afzonderlijke vertaling. Denk hierbij aan (letterlijke) inhoud, metrum, klank, stijffiguren, beeldspraak en thematiek. De eventuele verschillen in de gebruikte literaire technieken en de verschillende accenten die hiermee gelegd worden, werpen licht op de specifieke 'lezing' van het gedicht door de desbetreffende vertaler. Literaire kenmerken en accenten hebben immers invloed op de interpretatie van het werk. De vraag die hierbij gesteld wordt, is of de verschillende benaderingswijzen van de vertaling en de tijd waarin deze geschreven zijn inderdaad geleid hebben tot verschillen in literaire technieken, en welk licht deze verschillen vervolgens werpen op de specifieke lezing van de desbetreffende vertaler.

Methodiek

Aan de hand van het analysemodel voor wat betreft poëtisch taalgebruik van Erica van Boven en Gillis Dorleijn uit 2010, beschreven in *Literair Mechaniek*, worden de vertalingen door middel van een literaire analyse met elkaar vergeleken. Na een korte introductie op de gehele bundel van de *Basia* en een parafrase van het gedicht dat ten grondslag ligt aan de analyse (het 'dertiende gedicht'), komen respectievelijk het metrum, de klankherhalingen, de stijffiguren en de beeldspraak aan bod, gevolgd door de conclusies van de literaire analyse.

Bij de analyse is gebruik gemaakt van de achtergrondinformatie die Guépin in zijn wetenschappelijk verantwoorde vertalingen heeft opgenomen (zie Guépin 1991; 1997). De uitspraken die Guépin hierin over zijn gehanteerde methodiek doet (voornamelijk wat betreft metrum en rijm) worden daarbij getoetst aan de hand van het analysemodel van Van Boven en Dorleijn (2010). De kenmerken van het origineel die Guépin beschrijft en gebruikt (dit om het origineel zo goed mogelijk na te bootsen), worden daarbij eveneens meegenomen. Daarnaast worden de kenmerken van de Neolatijnse dichtkunst, zoals verwoord door Ypes in *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*, gebruikt (Ypes, 1934). Dit laatste omdat Secundus en Van Hout beiden tot de Neolatijnse dichters gerekend kunnen worden. Dit alles wordt bekeken tegen de achtergrond van het humanisme in de Lage Landen uit de zestiende en zeventiende eeuw, zoals beschreven door Veenman (2009). Binnen deze traditie schreef Secundus namelijk het origineel, en Van Hout zijn vertaling.

Introductie op de *Basia* en 'de dertiende kus'

Janus Secundus schreef zijn *Basia* vanuit de humanistische traditie van zijn tijd. Het humanisme uit de zestiende eeuw wordt gekenmerkt door een terugverlangen naar de klassieke oudheid, vaak verwoord met de zinsnede 'terug naar de bronnen'. Dit verlangen uit zich onder andere in het navolgen van de dichters uit de oudheid, zoals Catullus (ca. 84 v. Chr.-ca. 54 v. Chr.), Propertius

(ca. 47-15 v.Chr.), Tibullus (tweede helft 1^e eeuw) en Ovidius (43 v. Chr.-47 na Chr.). En dit in het klassiek Latijn, het zogeheten Neolatijn. De 19 *Basia* (ook wel 'kusgedichten' of 'kussen' genoemd) zijn gebaseerd op de gedichten 5 en 7 van Catullus, de 'kusgedichten'. Hierop varieerde Secundus op allerlei manieren en in allerlei dichtvormen (Guépin, 1991).

In navolging van de Italiaanse dichter-humanist Pontano (1426-1503) is de klankrijkheid die Secundus hierbij tentoonspreidde bijzonder uitgebreid. Net als Pontano was Secundus geen purist, en voelde hij zich dus niet gebonden aan de woorden en het idioom van de Romeinse schrijvers uit de oudheid. Het gebruik van de vele verkleinwoordjes van Pontano zijn bijvoorbeeld een gevolg van de vrijheid die dit opleverde, want een woord hoefde dus niet per se bij Vergilius of Cicero voor te komen om het toch te kunnen gebruiken (Veenman, 2009). En ook bij Secundus zien we onder andere dit gebruik van verkleinwoorden terug.

Een derde naam die veelvuldig in verband wordt gebracht met de *Basia* is die van Petrarca (1304-1374). Het was deze Italiaanse dichter die één van de grondleggers is geweest van het humanisme uit de renaissance, dat vanuit Italië via Frankrijk - gedragen door de Pléiade - Nederland heeft bereikt. In Nederland is het vooraleerst Erasmus - en in zijn voetspoor Secundus - geweest die het humanisme in de zestiende eeuw heeft verspreid. Opgepakt door Janus Dousa en Jan van Hout heeft het humanisme van de zeventiende eeuw zich vooral gericht op een terugkeer van de klassieken in de volkstaal (dit laatste heeft geleid tot de eerste vertaling van de *Basia*, de vertaling die centraal staat in de onderstaande analyse). Het belangrijkste kenmerk van Petrarca's liefdespoëzie, dat we (grotendeels) terugvinden in 'de dertiende kus', is:

'de aanbidding van een geïdealiseerde maar onbereikbare vrouw. De liefde veroorzaakt dientengevolge zowel geluk als smart (...) hetgeen tot uiting komt in paradoxale beeldspraak: (...) hij is vrij én gevangen' (Van Bork et al., 2002)

Allereerst volgt nu de originele tekst van de 'dertiende kus', samen met een parafrase van de inhoud. De vertalingen en literaire analyse volgen hierna.

Basium XIII (de originele Latijnse tekst)⁵

- 1 Languidus e dulci certamine, vita, iacebam
Exanimis, fusa per tua colla manu.
Omnis in arenti consumptus spiritus ore,
Flamine non poterat cor recreare novo.
- 5 Iam styx ante oculos, & regna carentia sole,
Luridaque annosi cymba Charontis erat:
Cum tu, suaviolum, educens pulmonis ab imo,
Afflasti siccis irriguum labijs:
Suaviolum stygia quod me de valle reduxit,
- 10 Et iussit vacua currere nave senem,
Erravi, vacua non remigat ille carina,
Flebilis ad maneis iam natat umbra mea:
Pars animae, mea vita, tuae hoc in corpore vivit,
Et dilapsuros sustinet articulos:
- 15 Quae tamen, impatiens, in pristina iura reverti
Saepe per arcanas nititur aegra vias.
Ac, nisi dilecta per te foveatur ab aura,
Iam collabenteis deserit articulos.
Ergo, age, labra meis innecte tenacia labris,
- 20 Assidueque duos spiritus unus alat:
Donec, inexpecti post taedia sera furoris,
Unica de gemino corpore uita fluet.

Een korte, geparafraseerde, samenvatting van de inhoud van 'de dertiende kus', gebaseerd op de vertalingen:

Uitgeput van het minnespel heeft de ziel van de minnaar zijn lijf verlaten en is op weg naar het dodenrijk. De minnares deelt echter haar ziel door middel van een kus met de minnaar waardoor deze laatste toch in leven kan blijven.

De ziel van de minnares wil naar haar eigenaresse terugkeren, maar als het paar blijft kussen kunnen ze samen al minnend oud worden, en zal de gedeelde ziel de lichamen van de zielsverwanten op hetzelfde moment verlaten, met de gezamenlijke dood tot gevolg.

⁵ Afkomstig uit de editie van AAM Stols (1930).

De vertalingen van 'de dertiende kus'

Het XIII. kvsken (Jan van Hout, begin 17^e eeuw)

- 1 Vand' allerzoetste strijt was ick vermoeyt en laf;
Mijn armen om dijn hals (laes) waren heel besweeken:
T hart in mij was versmoort, den geest mij gansch begaf;
Mijn mont was vuytgedroocht, het leven wech gestreken:
- 5 De Veerman met zijn schou, en Styx¹ zijn mij gebleken:
Plutonis doncker Rijck¹ mij stondt al voor den ogen:
Metdooghen ghij doen kreecht²; mijn ziel ginght ghij opqueecken³
Met een vet kusken (lief) vuyt tdiepst des longhs getogen:
Oorzaick, dat mijne geest weer tot mij quam gevlogen;
- 10 Diez Charon¹ onbevrecht most weer terugg' vertrecken.
Neen; leech en voer hij niet; hola, ick heb gelogen:
Mijn ziel bleef voor de vracht, zy'es in de swarte plecken,
Een deel van uwen geest ghingh sich in mijn lijf strecken:
Deez' haut de leden tzaem, die anders zouden swijcken,
- 15 Dus leeft dijn ziel in mij; ten is voerwaer geen gecken:
Doch listen doet zij veel, om weder wech te strijcken,
Ten wair zaick⁴ oick dat ghij nu deez gestadelijcken
In mijn lijf onderhieldt deur uwe kuskens zoet
Zou deez in korten stondt vuyt mijn lijf weder wijcken.
- 20 Daerom dijn lipkens vocht vast op de mijne doet:
En maickt, dat een ziel steeds ons beijder lijven voet:
Tot dat de Parca¹ straf, nair een langdurich beijden⁵,
Wt onz licchamen twee sal eenen Geest doen scheijden.

¹ De Styx is een rivier in de Griekse onderwereld, Charon is de veerman van de pont die de zielen van de gestorvenen over de Styx zet. 'Plutonis' is de Griekse god van de onderwereld, 'Parca' is de noodlotsgodin (dit laatste vanuit het Latijn).

²'kreegt' (lemma: 'krijgen') is Middelnederlands voor 'strijden, vechten'.

De dertiende kus (Jan Pieter Guepin, eind 20^e eeuw)

- 1 Kwijnend na zoete strijd lag ik ontzield, mijn leven,
mijn vingers om je hals en in je haar geweven,
mijn geest lag uitgeblust op mijn verdorde mond,
geen ademtucht maakte mijn hart opnieuw gezond.
- 5 De Styx alree, het rijk nimmer door zon beschenen
en Charons vale bark was voor mijn oog verschenen:
tot op mijn droge mond uit 't binnenst van je borst
een kus geblazen werd als regen voor mijn dorst;
die kus, door mij uit de vallei des doods te trekken
- 10 dwong met een lege boot de grijsaard te vertrekken.
Maar neen, de veerman roeit niet weg met lege kiel:
reeds vaart naar 't schimmenrijk mijn jammerlijke ziel.
Een deel, mijn leven, van jouw zieltje huist in 't mijne,
dat mijn vervallend lijf belette weg te kwijnen,
- 15 maar 't wil vol ongeduld weer naar zijn meesteres
en zoekt verzwakt zijn weg terug in duisternis.
Tenzij 't beademd wordt door jouw beminde lippen
zal 't onherroepelijk mijn matte lijf ontglippen.
Welaan dan, kom, en hecht je mond vast op mijn mond,
- 20 zo voede ons één teug, één ziel in één verbond,
tot na de afkeer van niet te vervullen lust,
wordt in twee lichamen één leven uitgeblust.

³'opqueecken' is Middelnederlands voor 'opvoeden', verwant aan 'voeden'.

⁴'ten waer zaick' is een samentrekking van 'het en waer zaick', betekenis: 'het is zaak dat', of 'het is belangrijk dat'.

⁵'beijden' (lemma: 'beiden') is Middelnederlands voor 'wachten, toeven, vertoeven'.

Literaire analyse - Metrum

Accent is op drie verschillende manieren aan te brengen, afhankelijk van het soort taal: toonhoogte-accent, duur- of kwantitatief accent en dynamisch accent. Het metrum in het Latijn wordt voornamelijk bepaald door het duur-accent, waarbij de lettergrepen te verdelen zijn in lange en korte lettergrepen. De lange lettergrepen verkrijgen hierbij dus het duuraccent. Het origineel is geschreven in zogeheten elegische disticha, een typische Romeinse dichtmaat overgenomen van de Grieken. Hierbij worden korte en lange lettergrepen afgewisseld. De elegische disticha bestaat uit twee versregels. De eerste versregel is geschreven in de dactylische hexameter, die één lange en twee korte lettergrepen bevat. De tweede versregel is geschreven in de pentameter, die eigenlijk uit twee maal twee-en-een-halve dactylus bestaat (Guépin, 1997). Hierdoor wordt de 'rollende, voor ons gevoel <slepend> eindigende hexameter door een bondige pentameter (...) gecomplementeerd, met een beklemtoond <staand> eind' aldus Guépin (1997, p. 107).

Het Nederlands daarentegen, als Germaanse taal, kent voornamelijk accenten toe op basis van dynamiek. In plaats van 'lang-kort' zoals in het Latijn kenmerkt het Nederlands zich dan ook door 'hard-zacht'. De accenten die je zo verkrijgt, doordat er klemtoon wordt gelegd op bepaalde lettergrepen, worden heffingen genoemd. Onbeklemtoonde lettergrepen daarentegen veroorzaken dus een daling. Een gedicht zonder metrum wordt een heffingsvers genoemd, deze versvorm komt vooral vóór 1600 voor. Na 1600 doet, op basis van de invloed van het metrische systeem van de Grieken en Romeinen uit de oudheid, het metrische vers haar intrede in de Nederlandse poëzie.

Zo ook in de vertalingen van 'de dertiende kus' van Secundus. In beide vertalingen wordt de klassieke elegische dichtmaat vervangen door de eveneens klassieke Alexandrijn, zesvoetige jambiën (/ v - /) met een cesuur (een korte pauze) in het midden:

/ v - / / v - / / v - / | / v - / / v - / / v - / (/ v)⁶

Binnen de vertalingen is er wel variatie door toedoen van antimetrieën, bewuste afwijkingen van het metrische vers, waardoor verschillende onderdelen extra accent verkrijgen.⁷

Antimetrieën Guépin

In de vertaling van Guépin zijn vier sterke antimetrieën te vinden. De eerste vinden we in vers 1 (op 'kwijnend'):

Kwijnend na zoete strijd lag ik ontziend, mijn leven,
- v v - v - | v - v - v - (v)

Het werkwoord 'kwijnen' betekent volgens de Van Dale : 1 verminderen in krachten; langzaam achteruitgaan; 2 verwelken. Door de antimetrie wordt meteen de nadruk gelegd op de toestand van de minnaar, en het langzame sterven als gevolg van de 'zoete strijd'. De tweede antimetrie vinden we in vers 5 (op 'nimmer'):

De Styx alree, het rijk nimmer door zon beschenen
v - v - v - | - v v - v - (v)

⁶ De meeste dichters wilden de vrijheid in het gebruik van een extra lettergreep aan het eind van een alexandrijn vanwege het rijm: hierdoor konden ze dan zowel mannelijk als vrouwelijk eindrijm gebruiken (Veenman, 2009). Zowel Van Hout als Guépin doen dat allebei.

⁷ Zie de bijlage voor het metrum van beide gedichten. Zowel het metrum van Van Hout als Guépin is geanalyseerd, aangezien Guépin enkel heeft verwoord dat hij alexandrijnen heeft gebruikt. Over (bewust gebruikte) antimetrieën rept Guépin niet.

Middels deze antimetrie verkrijgt het 'nimmer door zon beschenen' extra accent. Zoals we bij beeldspraak zullen zien is dit een van de thema's van het gedicht, het schimmige (lees: 'zonder zonlicht'), grijze dodenrijk (waarbij 'grijs' equivalent is aan 'schimmig'). De laatste twee antimetrieën zijn te vinden in de laatste drie versregels, driemaal op 'één':

zo voede ons één teug, één ziel in één verbond,
 v - v v - - | - - v - v -
 tot na de afkeer van niet te vervullen lust,
 v - v - v - | v - v - v -
 wordt in twee lichamen één leven uitgeblust.
 v - v - v v | - - v - v -

De herhaling van 'één' verkrijgt op deze manier nog meer nadruk, en zo het feit dat die éne gedeelde kus - die éne ziel - de twee lichamen voedt. En belangrijker nog, nu wordt ook benadrukt dat het maar één verbond betreft, en maar één leven is dat beëindigd wordt. Een leven dat huisde in maar liefst twee lichamen (hier komen we bij de beeldspraak nog op terug).

Antimetrieën Van Hout

In de vertaling van Van Hout komen twee sterke antimetrieën voor. De eerste antimetrie is te vinden in vers 9:

Oorzaick, dat mijne geest weer tot mij quam gevlogen;
 - v v - v - | v - v - v - (v)

Door de poëtische functie van het doorbreken van het metrum op deze plek verkrijgt 'Oorzaick' extra accent. Inhoudelijk is er in deze zin een wending in het gedicht: verzen 1-6 gaan over het sterven van de minnaar, vanaf vers 7 gaat het over de oplossing: het delen van de ziel van de minnares waardoor de minnaar toch in leven blijft. Door de antimetrie op 'oorzaick' in vers 9 wordt de inhoudelijke wending benadrukt, evenals de oplossing voor het sterven uit de verzen 1-6 die vanaf vers 7 kenbaar wordt gemaakt. De tweede antimetrie bevindt zich op 'onz lichamen twee' in vers 23, de slotregel:

Wt onz lichamen twee sal eenen Geest doen scheijden.
 - v - v v - | v - v - v - v

Hiermee verkrijgt het einde extra nadruk, alsmede het feit dat de ziel (geest) gedeeld is: doordat de gedeelde ziel de beide lichamen verlaat, sterven de minnaars tegelijkertijd.

Verschillen en/of overeenkomsten metrum

Het metrum is in beide vertalingen gelijk. Bij Guépin weten we zeker dat dit in ieder geval een bewuste keuze geweest, namelijk om het origineel zo goed mogelijk na te bootsen. En ook in de versie van Van Hout is de alexandrijn geen vreemd gekozen dichtmaat. De alexandrijn was een middeleeuwse versvorm die goed paste bij de nieuwe opvattingen van het humanisme uit de zeventiende eeuw, waarin men streefde naar een klassieke literatuur in het Nederlands (Veenman, 2009, p. 76). De antimetrieën zijn naar verwachting eveneens zorgvuldig gekozen. Bij de stijlfiguren en beeldspraak zullen we zien dat de antimetrieën de belangrijkste thema's ondersteunen.

Analyse van rijm en klankherhaling

In de oudheid werd nog geen gebruik gemaakt van eindrijm zoals wij dat kennen. Pas in middeleeuwse kerkgedichten werd eindrijm toegepast, waarschijnlijk als versiering. In de renaissance hebben de rederijkers dit eindrijm overgenomen, niet (alleen) ter versiering maar

vooral als geheugensteun, aangezien er op dat moment voornamelijk een orale traditie bestond (Pleij, 2007). In de originele Latijnse versie komt dit poëtische kenmerk dan ook niet voor.

Omdat het origineel zich van accenten bedient in plaats van van heffingen, en de klassieke elegische maat van Secundus uit een afwisseling van hexameters (met een voor ons gevoel 'slepend' eind) met pentameters (afsluitend, 'staand' eind) bestaat - zie metrum - heeft Guépin zijn eindrijm laten afwisselen met vrouwelijk (slepend) rijm en mannelijk (staand) rijm (Guépin, 1997, p. 133). Om een paar voorbeelden te noemen: verzen 1 en 2 eindigen met slepend rijm middels 'leven' en 'geweven' en de verzen 3 en 4 eindigen met staand rijm middels 'mond' en 'gezond'. Het gepaarde rijmschema dat zo ontstaat, is bedoeld om de hexameters en pentameters zo goed mogelijk na te bootsen (Guépin, 1997).

Van Hout heeft in zijn versie voornamelijk gebruik gemaakt van slepend eindrijm, enkel de verzen 1, 2, 18, 20 en 21 eindigen met staand rijm ('laf', 'begaf', 'zoet', 'doet' en 'voet'). De overige verzen eindigen in slepend rijm (bijvoorbeeld 'besweken', 'gestreken' en 'opqueecken'). Van Hout heeft dit eindrijm in een heel vernuftig rijmschema gezet dat ik voor het gemak 'kettingrijmschema' heb genoemd. Het laatste vers van het ene rijmcluster is namelijk tevens het eerste vers van het volgende rijmcluster:

Rijmschema vertaling Van Hout (16XX):

vers 1-5 ababb
vers 5-9 bcbcb
vers 9-13 cdccd
et cetera

De b van versregel 5 is qua rijmschema het einde van vers 1-5 en het begin van vers 5-9, en zo voort. Het lijkt op het rijmschema van de middeleeuwse ballade (rijmschema ababbcbcb). Ook qua inhoud lijkt het gedicht op de ballade, want ballades zijn doorgaans liefdesverhalen die slecht aflopen. Het is niet onwaarschijnlijk dat Van Hout zich vanwege de overeenkomst in inhoud door dit rijmschema heeft laten inspireren. De laatste verzen, met daarin de 'conclusie' van het gedicht, eindigen echter met een distichon, en verkrijgen door deze afwijking van het rijmschema (wederom, zie metrum) meer nadruk:

Tot dat de Parca straf, nair een langdurich beijden,
Wt onz lichamen twee sal eenen Geest doen scheijden.

In de versie van Van Hout vinden we tevens binnenrijm, rijm binnen een versregel, in vers 4 met 'leven' en 'gestreken'.

Klankherhaling

De gedichten van Secundus kenmerken zich onder andere verder door de vele herhalingen en het gebruik van alliteratie (Veenman, 2009). Dit zien we in beide vertalingen ook veelvuldig terugkomen.

Klankherhaling Guépin

Assonantie en alliteratie komen bij de vertaling van Guépin veelvuldig voor. Zie bijvoorbeeld 'kwijnend' en 'strijd' in vers 1, 'hals' en 'haar' in vers 2, 'verdorde mond' in vers 3, 'ademtocht' en 'opnieuw gezond' in vers 4. In vers 6 wordt in vrijwel elk woord een klank herhaald: 'Charons vale bark was voor (...) verschenen'. Deze klankherhalingen zijn in het hele verdere gedicht te vinden.

Ook binnen sommige stijlfiguren en beeldspraak, waardoor deze versterkt worden, maakt Guépin veelvuldig gebruik van alliteratie en acconsonantie. Zie bijvoorbeeld 'de vallei des doods' in vers 9, en de zinsnede 'vol ongeduld (...) zoekt [de ziel] verzwakt zijn weg [terug]' uit de verzen

15 en 16. Ook het slot (de laatste versregel) wordt, naast de antimetris, versterkt door alliteratie en assonantie: 'wordt in **twee** lichamen **één** leven uitgeblust'.⁸

Klankherhaling Van Hout

In vrijwel elke versregel zit assonantie (soms inclusief acconsonantie), vaak gecombineerd met alliteratie. Zie bijvoorbeeld vers 1 met 'van', 'allerzoetste', 'was' en 'laf', dat ook nog eens herhaald wordt in vers 2 met 'armen' en 'hals' en vers 3 met 'hart', 'was', 'gansch' en 'begaf'. In vers 3 zien we tevens alliteratie gecombineerd met acconsonantie met 'geest', 'gansch' en 'begaf'. Ook in vers 5 vinden we alliteratie bij 'schou' en 'Styx'. In de rest van het gedicht zijn deze klankherhalingen ook talrijk aanwezig.

Daarnaast zit - heel vernuftig - in een aantal verzen 'kettingacconsonantie', zie vers 4 met 'wech **g**estreken', vers 6 met 'donker **r**ijk' en vers 10 met 'Charon **o**nbevracht'.

Verschillen en/of overeenkomsten rijm en klankherhaling

De talrijke klankherhalingen en het rijmschema van beide vertalingen zijn – voor zover de verschillende talen dat toelaten - vergelijkbaar met de kenmerken die het origineel zo lovend hebben doen ontvangen. Daarnaast wordt met het rijm en de klankherhalingen eveneens de inhoud kracht bijgezet. Dit laatste zullen we bij de behandeling van de stijlfiguren en beeldspraak zien.

Analyse van stijlfiguren en beeldspraak

Zoals al eerder opgemerkt zijn het onder andere vooral de herhalingen die het werk van Pontano en Secundus kenmerken (Veenman, 2009). Dit betreft niet alleen de herhaling van klanken, maar ook herhaling op woord- en zinsniveau. Deze herhalingen komen in de beide vertalingen veelvuldig terug.

Guépin merkt verder op dat de *Kussen* van Secundus niet veel commentaar behoeven, 'het is geen moeilijke poëzie' (Guépin, 1997, p. 111). Wat het lastig maakt voor de moderne lezer is de mythologie die verwerkt is in de gedichten, aldus Guépin. Dit is een thema dat onder andere toegeschreven wordt aan de navolgers van Petrarca, en dat de poëzie van de Neolatijnse dichters uit de zestiende eeuw bij uitstek kenmerkt (Ypes, 1934, p. 82). In zowel het origineel als de beide vertalingen komen de Styx, de rivier van de Griekse onderwereld, en Charon, de veerman die de zielen van overledenen naar de overkant van deze rivier brengt, aan bod. In Van Hout komen daarnaast ook nog Plutonis, de Griekse god van de onderwereld, en de noodlotsgodin Parca aan bod.

De liefdeslyriek van de Neolatinisten kenmerkt zich volgens Ypes (1934) verder door 'gezochte metaforen en eclatante hyperbolen'. Zeker deze eerste categorie, de metaforen, is herhaaldelijk aanwezig in de beide vertalingen. En ook vallen volgens Ypes 'precieuze vernuftspelingen, pikante wendingen en contrasten' onder het literaire systeem van de Neolatinisten (p. 82). Wat betreft stijlfiguren zijn het (dan ook) vooral de paradox en de antithese die gebruikt worden.

Alvorens over te gaan op de belangrijkste stijlfiguren en beeldspraak per vertaling nog een opmerking over de petrarkistische motieven die vaak worden toegeschreven aan de *Basia* van Secundus. Volgens Guépin zijn de *Basia* niet petrarkistisch, met name omdat de minnaar niet zijn hart maar zijn ziel verliest, en omdat de kus te onkuis en dus on-petrarkistisch is (Guépin, 1991, p. 423-424). Ypes daarentegen geeft aan dat, hoewel de directe invloed van Petrarca niet is aan te wijzen bij Secundus, de contrastmotieven die bij zowel Petrarca als Secundus voorkomen in oorsprong op de klassieken uit de oudheid terug gaan. En deze contrastmotieven zijn zowel rechtstreeks als via Petrarca en de Petrarkisten tot de liefdeslyriek van de zestiende en zeventiende eeuw gaan behoren. Dit geldt eveneens voor de al eerder genoemde stijlfiguren,

⁸ Op deze beeldspraak (vers 9), paradox (vers 15 en 16) en het einde komen we nog terug.

die (daardoor) een typisch kenmerk van de petrarkistische lyriek zijn geworden (Ypes, 1934, p. 99-100). In navolging van Ypes worden de motieven die hiermee worden verwoord dan ook onder het petrarkisme geschaard in onderstaande analyse (ook al is Guépin een andere mening toegedaan).

Stijlfiguren vertaling Guépin

Vers 1 begint met de paradox 'zoete strijd'.⁹ Overige paradoxen die Guépin gebruikt zijn te vinden in vers 15 en 16, waarin de ziel 'vol ongeduld' haar weg 'verzwakt' terugzoekt. Deze paradox is tevens doorspekt van klankherhalingen, zoals we in de vorige paragraaf al zagen. En ook het einde wordt afgesloten met een paradox, ditmaal door de woorden 'twee lichamen' en 'één leven'. Daarnaast is het hele gedicht als paradox aan te merken: de minnaar sterft aan het begin, maar leeft toch door.

In vers 3 maakt Guépin gebruik van parallelie:

Mijn geest lag uitgeblust op mijn verdorde mond

De 'uitgebluste geest' is equivalent aan de 'verdorde mond'. Daarnaast is 'verdorren' verdrogen, echter blussen doe je met water, het tegenovergestelde. Deze tegenstelling vinden we terug in het chiasme met 'mond' & 'dorst' en 'borst' & 'blazen' uit de verzen 7 en 8:

tot op mijn droge mond uit 't binnenst van je borst
een kus geblazen werd als regen voor mijn dorst;

Uit het binnenst van de borst (let op de alliteratie) wordt een kus geblazen, tot op de droge mond als regen voor de dorst (vergelijking met 'als'). Al deze literaire middelen vestigen de aandacht op de kus die nodig is en het resultaat hiervan. Het is de adem die verwant wordt gemaakt aan de ziel, en aan leven, verder verduidelijkt met de vergelijking dat deze benodigd is 'als regen voor de dorst'. Regen (water) geeft immers leven, niet alleen aan planten maar ook aan de mens.¹⁰

Verder wordt het gedicht, evenals het origineel, gekenmerkt door de vele herhalingen. Zowel op woordniveau, letterlijk met bijvoorbeeld 'kwijnend' in vers 1 en 'kwijnen' in vers 14, en 'uitgeblust' in vers 3 en 22, als op semantisch niveau met 'weven' uit vers 2 en 'hechten' uit vers 19. Ook in combinatie komen deze herhalingen voor, bijvoorbeeld met 'verdorde mond' (vers 3) en 'droge mond' (vers 7) en 'vervallend lijf' (vers 14) en 'matte lijf' (vers 18). Het 'mijn verdorde / droge mond' staat daarbij ook nog eens tegenover het 'jouw beminde lippen' uit vers 17. Ook hier komt de tegenstelling terug tussen de minnaar en de minnares, waarbij de (mond van de) minnaar verdord is, en de minnares leven geeft met haar lippen (en dus de kus). Dat het de mond is die verdord is, is ook geen toeval, het is het orgaan waardoor je ademhaalt, en adem staat voor leven.

De thematiek van het dodenrijk beheerst het hele gedicht en komt daarom geregeld aan de oppervlakte. In vers 5 wordt dit thema bijvoorbeeld geïntroduceerd met het noemen van de Styx en het antimetrische 'nimmer door zon beschenen rijk'. In vers 9 wordt het allitererende 'de vallei des doods' genoemd, en in vers 12 wordt het dodenrijk het 'schimmenrijk' genoemd. Het grijze, schimmige van het dodenrijk wordt versterkt door in vers 10 met 'grijsaard' naar Charon te verwijzen.

Een volgende gebruikte stijlfiguur, die ook nog eens herhaald wordt, is de apostrofe (de in het gedicht aangesprokene) met 'mijn leven' in de verzen 1 en 13. Deze uitspraak is zowel letterlijk als figuurlijk op te vatten. Een vreselijk verliefd iemand - een personage uit een gedicht van Petrarca bijvoorbeeld - ziet de ander als 'mijn leven' (figuurlijk). In het geval van 'de dertiende kus' is het de minnares die ook nog eens letterlijk het leven geeft aan de minnaar, door haar ziel

⁹ 'Zoete strijd' is tevens metafoor voor 'de liefde bedrijven'.

¹⁰ Het blazen van de kus wordt hier overigens gelijkgesteld aan het blazen van de ziel in de neusgaten door God tijdens de schepping (Guépin, 1997).

te delen met hem. Zij is dus ook letterlijk 'zijn leven'. Een soortgelijke stijlfiguur is het 'maar neen' uit vers 11, een correctio, waarmee de aandacht wordt gevestigd op het feit dat de boot niet met lege kiel terug vaart, maar met de ziel van de minnaar (waarbij 'kiel' overigens metonymisch is voor 'boot', pars pro toto).

Het gedicht wordt afgesloten met de repetitio 'één, één, één' (vers 20), de antithese tussen 'afkeer' en 'lust' (vers 21) en de al eerder genoemde paradox in vers 22. Op deze laatste versregels kom ik, na de behandeling van de beeldspraak uit de rest van het gedicht, uitgebreid terug.

Beeldspraak Guépin

De metafoor voor de liefde bedrijven, 'zoete strijd', is inmiddels al genoemd. Veel van de bovenstaande stijlfiguren versterken of zijn een onderdeel van de beeldspraak in het gedicht. Een van de belangrijkste zijn de vele metaforen voor de dood: 'ontziend' (vers 1), 'uitgebluste geest', 'verdorde mond' (vers 3) en 'droge mond' (vers 7), 'geen ademtocht maakte het hart gezond' (vers 4), allen betreffen metaforen voor de dood. Het hart is tevens metonymia voor lichaam (pars pro toto). En ook de mythologische beschrijvingen zijn op te vatten als metafoor voor de dood, dan wel het dodenrijk. In het gedicht gaat de minnaar namelijk dood door de ziel die het lichaam verlaat (het lichaam is dus 'ontziend') en die wordt afgevoerd naar het mythologische dodenrijk. De minnaar blijft met een verdorde, droge mond achter, en hem kan enkel leven ingeblazen worden door een kus die zijn dorst lest. De metaforen 'verdorde' en 'verdroogde mond' worden kracht bijgezet door de vergelijking met 'als' uit vers 8 (beiden al eerder opgemerkt bij stijlfiguren).

De tweede belangrijke herhaaldelijk gebruikte metafoor is die van 'adem' als metafoor voor 'leven', gebruikt in de verzen 4 (ademtocht), 17 (beademd) en de verzen 19 en 20. In deze laatste verzen wordt de metafoor indirect gebruikt, omdat de kus tevens als metafoor voor adem en (dus) leven gebruikt wordt. Het 'beademen' is nog meer 'leven geven', hieraan verwant is het metaforische 'voeden' uit vers 20, eveneens metafoor voor 'leven geven'. De kus, zoals gezegd metafoor voor adem, wordt geblazen uit het binnenste van de borst (vers 7). Borst is hierbij een metonymia voor longen (totem pro parte), en de lippen uit vers 17 zijn een metonymia voor kussen (pars pro toto). Deze tweede reeks aan metaforen (voor 'adem' en 'leven' staan paradoxaal tegenover de metaforen voor de dood.

Over de kus als metafoor voor adem en ziel is al veel geschreven (zie bijvoorbeeld Guépin, 1991; Gelderblom, 2009). Deze analyse zou niet compleet zijn als ik niet de oorsprong van deze thematiek zou benoemen, welke is toegeschreven aan Plato. Het delen van de ziel wordt namelijk poëtisch verwoord door een epigram dat is toegeschreven aan Plato uit de *Anthologia Palatina* (ca. 400 voor Chr.):

Toen ik Agathon kuste kwam mijn ziel op mijn lippen,
mijn arme ziel stond op het punt naar hem over te glippen. (Vertaling Guépin, 1991, p. 111)

Opvallend is dat in 'de dertiende kus' de ziel niet tijdens het kussen steeds van de één in de ander 'overglipt', maar dat de ziel van de minnares gedeeld wordt omdat de ziel van de minnaar reeds naar het dodenrijk is vertrokken.

De derde belangrijke herhaalde beeldspraak is (dan ook) de personificatie van de ziel. In vers 13 'huist' de ziel in het lichaam van de minnaar, waarbij de beeldspraak uit vers 13 doorloopt in vers 14 door vanuit deze beeldspraak het adjectief te kiezen: 'vervallend lijf'. Huizen vervallen immers, lijven niet. Het paradoxale 'vol ongeduld' weer 'verzwakt' terug willen keren (verzen 15 en 16) is tevens een personificatie van de ziel. Het 'duisternis' uit vers 16 is een verwijzing naar het schimmenrijk, alwaar de ziel van de minnaar nu huist. Hiermee komt weer even de thematiek van het dodenrijk terug.

De laatste verzen van Guépin¹¹

De laatste verzen beginnen met het aanroepen van de minnares door het 'kom' uit vers 20. Vervolgens wordt het zoenen verwoord met 'hecht je mond op mijn mond'. Het 'hechten' is verwant aan het 'weven' uit vers 2. In de beginverzen zijn de minnaars lichamelijk verweven, zitten vast aan elkaar. In vers 19 komt dit 'vast zitten' terug, waardoor het éne verbond ontstaat dat in vers 20 genoemd wordt.

In dit laatste vers wordt het 'ene verbond' benadrukt door de repetitio met één en de opsomming die daarop volgt: ' één teug, één ziel in één verbond' (met een antimetrie op het eerste deel). Dit wordt herhaald en uitgebreid in vers 22 met 'één leven'. Eén verbond wil zeggen: één gedeelde ziel. Dit verbond wordt ingeleid door het lichamelijke 'verweven' uit vers 2 en vervolgens afgemaakt door het zoenen waardoor er 'gehecht' wordt in vers 19. Vandaar ook dat er één leven wordt uitgeblust in vers 22 (het 'uitgeblust' is tevens een herhaling van het begin, uit vers 3), want er is maar één ziel, dus één leven. Daarbij kan één teug zowel letterlijk (ademhalen) als figuurlijk (de ziel) opgevat worden. De ziel wordt daarna (dan ook) in de opsomming genoemd.

In vers 21 gebeurt dan nog iets wat op het eerste gezicht wat lastig te verklaren is, er staat namelijk:

tot na de afkeer van niet te vervullen lust

Het 'afkeer' kan in deze situatie twee betekenissen hebben. Allereerst kan het de emotie beteken: afkeer voelen door het feit dat de lust niet vervuld wordt. Maar het kan ook letterlijk het lichamelijke afwenden van deze onbevredigende situatie beteken. De 'emotie' versus de 'actie'. Voor het eerste valt zeker wat te zeggen, 'afkeer' en 'lust' zijn immers tegengestelde emoties. Het laatste lijkt echter aannemelijker: hier lijkt het te gaan om het petrarkistische van de onbereikbare liefde, dat terug komt in de niet te vervullen lust: de liefde blijft onbevredigd. En in vers 22 sterven de minnaars daar dan ook uiteindelijk aan.

Stijlfiguren Van Hout

Het gedicht van Van Hout begint met dezelfde paradoxale metafoor voor het bedrijven van de liefde, ditmaal met 'allerzoetste strijt'. En ook het paradoxale van het sterven aan het begin en het toch doorleven komt in deze vertaling terug. Een laatste opvallende paradox, is die tussen het 'in korten stondt' (in korte tijd, vers 19) tegenover het 'langdurig beijden' (langdurig wachten, vertoeven, vers 21). Dit benadrukt dat zònder de kus het leven van de ik-figuur snel voorbij is, maar mèt de kus het leven van beide geliefden lang kan zijn. Deze paradox wordt ook nog eens versterkt door het 'gestadelijcken' uit vers 17 (dat 'aanhoudend' betekent, lemma: 'gestadelijc', MNW¹²). Driemaal is er sprake van een bepaalde tijdsduur, hiermee wordt de urgentie van de situatie kracht bijgezet: wanneer de kus ophoudt zal de ziel, en dus het leven, weggaan.

In tegenstelling tot de versie van Guépin gaat het in vers 2 enkel om de minnaar, het verweven zijn met de minnares wordt hier niet weergegeven. En het 'hechten' dat aan de opsomming met het herhaaldelijke één vooraf gaat bij Guépin, waardoor de nadruk op één verbond komt te liggen, ontbreekt hier ook.

In de verzen 3 en 4 is sprake van een parallelisme:

T hart in mij was versmoort, den geest mij gansch begaf;
Mijn mont was vuytgedroocht¹³, het leven wech gestreken

¹¹ Omdat het einde zo'n belangrijk onderdeel van het gedicht vormt, en hierin veel verschillen zitten, heb ik dit per vertaling als aparte paragraaf opgenomen.

¹² Bij twijfel over de betekenis van woorden is het online *Middelnederlandsch Woordenboek* (MNW) van Verwijs en Verdam geraadpleegd. Zie <http://gtb.inl.nl>.

¹³ De mond die uitgedroogd is, verklaart de constructie 'lipkens vocht' uit vers 20. Het is door de vorm niet helemaal duidelijk of dit nu een achtergeplaatst adjectief is (wat in de zeventiende eeuw inderdaad ook nog een gebruikelijke woordvolgorde was, zie vers 18 'kusken zoet'), of dat er bedoeld wordt dat de lippen vochtig op de mond van de

Het eerste deel van de beide verzen betreft het lichaam, het tweede deel de 'geest' in vers 3, hiermee gelijkgesteld aan het 'leven' in het tweede deel van vers 4. Dit is een voorbode van het delen van de 'geest' (in dit gedicht hetzelfde als de 'ziel') die leven geeft. Door het parallelisme wordt tevens het contrasterend thema van lichaam en geest (of ziel) extra benadrukt, een antithese die in de rest van het gedicht steeds terugkomt. Het eindigt zelfs met deze antithese:

Wt onz licchamen twee sal eenen Geest doen scheijden (vers 23)

Slechts één geest verlaat twee lichamen. De antithese komt tevens terug in de vele woordherhalingen. Het woord 'lijf' komt maar liefst 4 keer voor, net als het woord ziel. Het woord 'geest' komt maar liefst drie keer voor, met een hoofdletter in het laatste vers.¹⁴

Ook de woordkeus van een 'versmoort' hart (vers 3) is een voorbode van wat volgt. Versmoort (MNW, lemma 'versmoord') betekent namelijk 'verstikken', doodgaan in de afwezigheid van lucht. En Van Hout gebruikt eveneens de kus als metafoor voor adem.

Een tweede antithese is te vinden in vers 6 en het eerste deel van vers 7:

Plutonis doncker Rijck mij stondt al voor den ogen:
Metdooghen ghij doen kreecht; (...)

Zijn ogen zien het dodenrijk, haar ogen geven juist kracht (leven). Het 'opqueecken' uit het tweede deel van vers 7 (dat (op)voeden betekent) wordt herhaald in vers 21 (met 'voet'), een metafoor voor 'leven geven'. Deze metafoor wordt ook in de vertaling van Guépin gebruikt.

Een laatste stijlfiguur – maar die verschilt met die van Guépin – is de exclamatio: het 'hola' uit vers 11. In tegenstelling tot de versie van Guépin waarin met een apostrofe de minnares wordt aangesproken – een persoon *binnen* het gedicht – wordt in de vertaling van Van Hout juist het publiek aangesproken. De keuze hierbij voor het woord 'liegen' en vervolgens de uitdrukking 'ten is voorwaer geen gecken' (vers 15), vrij vertaald als: 'het is voorwaar niet dat ik je voor de gek wil houden' lijkt het waarheidsgehalte van het gedicht te willen benadrukken. Het benadrukken van het waarheidsgehalte is een gebruik uit de middeleeuwen, waar dit in de proloog werd gedaan omdat 'men' in de middeleeuwen absoluut niet van fictie hield (Pleij, 2007). Overigens is de correctio 'Neen', waarmee vers 11 begint, gelijk aan de vertaling van Guépin.

Verwant aan het 'liegen' en het 'gecken' is het woord 'listen' uit vers 16:

Doch listen doet zij veel, om weder wech te strijcken,

Listen betekent in positieve zin 'schranderheid, snuggerheid, slimheid, die men toepast om zijn doel te bereiken'. In negatieve zin betekent het 'bedrieglijke slimheid, sluwheid, loosheid, die men toepast om zijn doel te bereiken' (MNW, lemma 'list'). Zeker in combinatie met de overige twee woorden lijkt het een negatieve connotatie te hebben, en is het delen van deze ziel geenszins een positief samenzijn voor de geliefden. Dit is een echo van het Petrarkisme, waar het lijden aan de liefde, maar deze liefde ook nodig hebben om te (over)leven, centraal staat.

Beeldspraak Van Hout

Naast de metafoor voor de liefde bedrijven ('allerzoetse strijt', vers 1) komt het gebruik van de overige metaforen voor de dood overeen met de vertaling van Guépin. In de vertaling van Van Hout zijn dit 'versmoord hart', 'begeven geest', 'uitgedroogde mond' en 'weggestreken leven' (verzen 3 en 4).

minnaar gedrukt moeten worden. Door de uitgedroogde mond uit vers 5 lijkt het aannemelijk dat de lippen vochtig moeten zijn in vers 20 omdat de mond van de ik-figuur uitgedroogd is.

¹⁴ Interpunctie en dergelijke voor interpretaties gebruiken is altijd wat onbetrouwbaar, omdat deze vaak aangepast wordt aan de huidige normen. A.A.M. Stols geeft in zijn inleiding echter aan dat hij de vertalingen inclusief interpuncties en hoofdletters zo getrouw mogelijk heeft overgenomen (Stols, 1930, pg 4).

De herhalingen wat betreft mythologie komen bij Van Hout eveneens veelvuldig voor, maar dan in iets andere bewoordingen. Naast de Styx (vers 5) en de veerman Charon (verzen 5 en 10) heeft Van Hout het namelijk ook nog over 'Plutonis doncker Rijck' (vers 6). Plutonis is de Griekse God van de onderwereld. Daarnaast maakt Van Hout ook nog gebruik van de noodlotsgodin 'Parca' (vers 22). Deze mythologie is, net als bij Guépin, eveneens op te vatten als metafoor voor de dood en het dodenrijk. En weer is het Charon die de ziel van de minnaar naar het dodenrijk vervoert, ditmaal met het metaforische 'zy'es in de swarte plecken', alwaar de ziel van de minnaar nu vertoeft.

In vers 7 is het gebruik van de 'ziel' als metafoor voor 'leven' ook in de vertaling van Van Hout aanwezig. En waar de levensreddende kus bij Guépin uit 't binnenst van je borst' komt (vers 7), komt deze bij Van Hout 'vuyt tdiepst des longhs getogen' (vers 8). Een kus komt echter niet uit je longen (of het vergelijkbare metonymische 'borst'), adem komt uit je longen. De kus wordt gelijkgesteld aan een ademteug en (dus) aan leven. In vers 9 krijgt dit zijn gevolg door het vers:

Oorzaick, dat mijne geest weer tot mij quam gevlogen

Het metaforisch weer tot leven komen. Ook in deze vertaling is de 'kus' dus zowel een metafoor voor 'adem' als voor 'ziel/geest'.

Ook de personificatie van de ziel komt in de vertaling van Van Hout naar voren. Zie daarvoor de verzen 15 en 16: een deel van haar ziel wendde zich naar hem en dus 'leeft dijn ziel in mij', 'doch listen doet zij veel'. En in vers 15 is het delen van de ziel metaforisch voor het delen van leven, net als in vers 7. Ook het metaforische 'voeden' voor 'in leven houden' komt in deze vertaling aan bod, met 'onderhieldt' in vers 18 (een iets andere woordkeus dus) en het 'voet' in vers 21 (gelijke woordkeus).

Het einde van Van Hout

Het einde van Van Hout verschilt op drie belangrijke punten van het einde van Guépin:

Tot dat de Parca straf, nair een langdurich beijden,
Wt onz lichamen twee sal eenen Geest doen scheijden.

Allereerst is het in deze vertaling het noodlot dat ervoor zorgt dat de gedeelde ziel uit de lichamen vertrekt (met de keus voor 'Parca'). Daarnaast is het de al eerder genoemde antithese van twee lichamen versus eenen Geest die verschilt van het paradoxale einde van Guépin, waar in twee lichamen [maar] één leven wordt uitgeblust.

Een derde verschil wordt veroorzaakt door het woord 'scheijden' uit vers 24. Dit betekende in het Middelnederlands: 'Scheiden, zich verwijderen, met den geest; laten varen, afstand doen van, zoowel van geestelijke als van stoffelijke dingen' (betekenis 5 in het MNW, lemma 'scheiden'). Deze betekenis is te meer toepasselijk aangezien een van de motieven de geest (of ziel) is. Opvallend echter is het feit dat het ook het tegenovergestelde kon betekenen: 'Zich met elkander verzoenen, de vijandelijkheden staken, een twist of oneenigheid laten varen, eene schikking treffen' (betekenis 10 in het MNW). Dat betekent dus dat het scheiden van de ziel hier zowel op een goed als een slecht einde kan duiden. Daar Van Hout echter Parca, de noodlotsgodin, de zielsverwanten laat straffen lijkt het aannemelijker dat het juist om een slechte afloop gaat.

Verschillen en/of overeenkomsten in stijlfiguren en beeldspraak

Wat betreft stijlfiguren worden dezelfde literaire middelen ingezet, echter met een verschillende frequentie en een andere inhoud. Guépin gebruikt meermalen de paradox (accent leggend op de ziel en op het delen van deze ziel), Van Hout maakt meer gebruik van antithesen (accent leggend op het lichaam versus de geest), en in Guépins versie zit een chiasme (accent leggend op de omstandigheden rondom de levensreddende kus). De apostrofe in de vertaling van Guépin staat tegenover de exclamatio van Van Hout, waar in Guépins versie een persoon binnen

het gedicht wordt aangesproken, en in de vertaling van Van Hout het (lezers)publiek. Beide vertalingen maken veelvuldig gebruik van herhalingen, welke qua klank voornamelijk de stijlfiguren en beeldspraak versterken. Herhalingen komen eveneens in de beeldspraak terug, welke echter maar deels vergelijkbaar is. Vooral het einde verschilt van elkaar, versterkt door de voornoemde literaire middelen.

Conclusies

Beide vertalingen verwoorden het (petrarkistische) lijden en sterven aan de liefde (eerste verzen), om vervolgens enkel gered te kunnen worden door juist die liefde, die ineens een noodzakelijkheid blijkt te zijn om in leven te blijven (het middendeel). Dit is echter eigenlijk een onbereikbaar doel, want de kus zou onophoudelijk moeten doorgaan (slot).¹⁵

Accenten Guépin

In de vertaling van Guépin liggen de accenten vooral op de verwevenheid van de beide lichamen, de gedeelde ziel, en het verbond dat hierdoor tussen beide minnaars is ontstaan. Het lichamelijke samenzijn is tegelijkertijd oorzaak als gevolg: het veroorzaakt namelijk de penibele toestand van de minnaar, het lijden aan de liefde, maar ook is het de oplossing voor dit lijden. De minnaar kan namelijk door de liefde - die dus een noodzakelijkheid is - in leven blijven. Dit is het paradoxale dat Guépin in zijn vertaling zo vernuftig weet weer te geven.

Daarnaast is het vooral de 'dorst' en het 'droge', 'verdorde' dat de aandacht krijgt in de vertaling van Guépin. Dit laatste is verbonden aan de consequenties die aan het verbond kunnen worden toegeschreven. Middels dit verbond blijven beide minnaars in leven, de minnaar wordt gevoed met levensadem door het delen van de ziel. Zodra echter het verbond breekt, wordt één leven 'uitgeblust' (vers 22), en hierdoor sterven beide lichamen. Het 'leven' staat hier namelijk gelijk aan 'ziel', en aangezien de ziel gedeeld wordt omdat de ziel van de minnaar al in het dodenrijk is, sterven de beide geliefden. Het 'uitblussen' is hierbij het tegenovergestelde van het 'droge' en 'verdorde' dat bij de dood hoort. Het dubbele (paradoxale) van de hele situatie komt ook hier weer terug.

Accenten Van Hout

In de vertaling van Van Hout ligt de nadruk juist veel meer op de antithese tussen lichaam en ziel/geest. Het thema van de ziel (of geest) die voor leven zorgt wordt zo veel meer voor het voetlicht gebracht. Daarnaast lijkt het hele gedicht naar de slechte afloop toe te werken: het negatieve 'scheijden' van de Geest, waardoor beide lichamen sterven. Het rijmschema van de ballade, dat een slechte afloop doet vermoeden, eindigt namelijk in een distichon. Deze laatste twee verzen springen er daarnaast nogmaals uit door de antimetrie, en het noodlot dat straft: beide minnaars sterven.

Samen met het rijmschema dat aan de ballade doet denken, en het aanspreken van het publiek en de nadruk op het waarheidsgehalte van de inhoud van het gedicht, past het accent dat gelegd wordt op de scheiding tussen lichaam en geest¹⁶ bij een traditie die weliswaar wil breken met de Middeleeuwen¹⁷ maar hier klaarblijkelijk nog niet helemaal van los is gekomen. Van Hout was immers ook een humanist en Neolatinist (Veenman, 2009). Ook de nadruk op de

¹⁵ Overigens is Guépin (1991) dus van mening dat de *Basia* niet petrarkistisch zijn, juist vanwege dit niet definitieve doodgaan. Het is niet het hart dat de minnaar verliest en dat gaat huizen in het lichaam van de geliefde; in 'de dertiende kus' is het juist de ziel van de geliefde die in het lichaam van de minnaar gaat huizen.

¹⁶ Het idee van de scheiding tussen lichaam en geest (het dualisme) stamt uit de middeleeuwen. Dit dualisme leeft ook nog erg bij Petrarca, aldus Ypes (1934, p. 100).

¹⁷ Doel van het humanisme - met Erasmus en Secundus als eerste uitdragers in de Nederlanden, nagevolgd door o.a. Janus Dousa en Jan van Hout aan het eind van de zestiende, begin zeventiende eeuw - was het breken met de 'verachtelijke' Middeleeuwen en de klassieken uit de oudheid als voorbeeld nemen. In de zestiende eeuw dacht men er nog niet over dit in de volkstaal te doen (vandaar dat het werk van Secundus in het Neolatijn is geschreven), in de zeventiende eeuw echter kwam juist het dichten in de volkstaal in zwang (met als belangrijke aanstichters Dousa en Van Hout).

mythologie, waarbij van Hout een aantal toevoegingen heeft gedaan ten opzichte van het origineel, past in deze zeventiende-eeuwse traditie. Zoals we al eerder zagen zegt Ypes hierover:

De neo-latijnse dichtkunst [uit de zeventiende eeuw] kenmerkt zich door de overlading met mythologische thema's, gezochte metaforen en eclatante hyperbolen. Precieuze vernuftspelingen, pikante wendingen en contrasten zijn bij hen tot een literair systeem geworden (Ypes, 1934, p. 82).

Van de mythologische overladingen, metaforen en contrasten heeft Van Hout zich in ieder geval goed bediend, zo te zien nog wat meer dan Secundus in het origineel heeft gedaan, getuige de vertaling van Guépin.¹⁸

Ook de petrarkistische motieven lijken in de versie van Van Hout meer voor te komen. Zoals Ypes het 'traditionele portret' van de minnares beschrijft, heeft zij 'machtige, stralende ogen' (p. 46). Enkel bij Van Hout komt dit terug (zie vers 7). En ook het petrarkistische thema dat de minnaar 'door de beschikking van het noodlot de slaaf van zijn geliefde is' komt enkel letterlijk bij de versie van Van Hout terug. Het hoofdthema, dat ook terug te voeren is op een petrarkistisch element, is voor beide vertalingen wel gelijk:

In de nabijheid van de beminde vrouw ondergaat hij de meest vreemde en tegenstrijdige sensaties: hij leeft en hij sterft; (Ypes, 1934, p. 46)

Dat petrarkistische elementen (of elementen uit de Klassieke oudheid, zie noot 15) in beide vertalingen naar voren komen is niet vreemd. Secundus is immers bekend geweest met de klassieken die door zowel Petrarca (en zijn navolgers, Petrarkisten) als Secundus zelf nagevolgd worden. Dat Van Hout in zijn vertaling wellicht nog wat meer Petrarkistische kenmerken heeft toegevoegd dan Guépin is daarnaast is ook niet verwonderlijk. In de zeventiende eeuw stond men in de literaire wereld nog veel meer onder invloed van Petrarca en zijn navolgers dan Guépin vier eeuwen later. Daarenboven heeft Guépin aangegeven dat de *Basia* juist níét petrarkistisch zijn, dit toch onderschrijven middels thematiek zou dan ook wat vreemd zijn.

Tot slot

Zoals voorzien zijn door beide vertalers een aantal literaire technieken ingezet om bepaalde thema's voor het voetlicht te brengen. Zoals te verwachten was, zijn er daarnaast op dit punt verschillen aan te wijzen, waarin de voorkeuren van de verschillende vertalers tot uiting komen. De analyse is natuurlijk maar beperkt tot één gedicht, gegeneraliseerde uitspraken over vertaler, bundel en eeuw kunnen derhalve niet gedaan worden. Een vervolg op dit hele korte onderzoek zal hier zeker meer over kunnen uitwijzen. Daarnaast is er – bij mijn weten – nog geen diepgravend onderzoek gedaan naar de petrarkistische motieven in de *Basia*, alhoewel hierover al wel verschillende meningen de ronde doen. Vervolgonderzoek kan ook hier zeker meer uitsluitsel bieden.

¹⁸ Welke - naar zijn zeggen - zo wetenschappelijk verantwoord als mogelijk is, en dus naar verwachting het meeste lijkt op het origineel.

3.7 Referenties

Bork, G. v., Struik, H., Verkruijsse, P., & Vis, G. (2002). *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*. Retrieved from Digitale bibliotheek der Nederlandse Letteren: http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/

Boven, E. v., & Dorleijn, G. (2010). *Literair Mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Uitgeverij Coutinho.

Engelen, A. (1830). *Kusjens, nevens het oorspronkelijke van Janus Secundus*. Groningen: W. van Boekeren.

Gelderblom, W. (2009). Het ontstaan van een kus. Het vijfde kusgedicht van Janus Secundus. In: *Hermeneus : maandblad voor de antieke cultuur*, vol. 81, afl. 3, pg. 122-128.

Guépin, J. (1991). *De Kunst van Janus Secundus. De 'kussen' en andere gedichten. Met een bijdrage van P. Tuynman*. Amsterdam: Bert Bakker.

Guépin, J. (1997). *Janus Secundus. De kunst van het zoenen. De <<kussen>> en andere liefdesgedichten vertaald en toegelicht door J.P. Guépin*. Utrecht: Erven J. Bijleveld.

Pleij, H. (2007). *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560*. Amsterdam: Bert Bakker.

Porteman, K., & Smits-Veldt, M. (2008). *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam: Bert Bakker.

Van Hout, J., Dousa, J., & Stols, A. (. (1930). *Het boeck der kyskens. Van Ioannes secvundvs. Ny aldereerst vviit tlatiin overgestelt in onse gemeine nederdviitsche ale eensdeels bii ian van hovt, ende eensdeels bii dovza ende anderen, Liefhebberen der Nederduijtscher Poezyen*. Maestricht: AAM Stols.

Veenman, R. (2009). *De klassieke traditie in de lage landen*. Nijmegen: Vantilt.

Ypes, C. (1934). *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*. Amsterdam: De Spieghel.

Bijlage: metrum vertalingen 'dertiende kus' Van Hout & Guépin

Het XIII. kvsken (Jan van Hout, 16XX)

Metrum: zesvoetige jamben (Alexandrijnen) met twee sterke antimetrieën, te weten in de verzen 9 en 23 (respectievelijk op 'oorzaick' en 'Wt onz liccha(men)'):

| Regel | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
|-------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|
| 1 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 2 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 3 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 4 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 5 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 6 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 7 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 8 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 9 | - | v | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 10 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 11 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 12 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 13 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 14 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 15 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 16 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 17 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 18 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 19 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 20 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 21 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 22 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 23 | - | v | - | v | v | - | v | - | v | - | v | - | v |

De dertiende kus (Jan Pieter Guépin, 1997)

Metrum: zesvoetige jamben (Alexandrijnen) met vier sterke antimetrieën. Deze zijn te vinden in de verzen 1 (op 'kwijnend'), 5 (op 'nimmer'), 20 (tweemaal op één) en 22 (wederom op één).

| Regel | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
|-------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|
| 1 | - | v | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 2 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 3 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 4 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 5 | v | - | v | - | v | - | - | v | v | - | v | - | v |
| 6 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 7 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 8 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 9 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 10 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 11 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 12 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 13 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 14 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 15 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 16 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 17 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 18 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v |
| 19 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 20 | v | - | v | v | - | - | - | - | v | - | v | - | |
| 21 | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | v | - | |
| 22 | v | - | v | - | v | v | - | - | v | - | v | - | |