

ER WAS EENS...

Een onderzoek naar de ontwikkeling van *Beauty and the Beast* van een mondeling naar een literair en visueel sprookje



Carine Boersma
326052cb
326052cb@eur.nl

Master Kunst- en Cultuurwetenschappen
Specialisatie Sociologie van Kunst en Cultuur
Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen
Erasmus Universiteit Rotterdam

Begeleider: Dr. C.J.M. van Eijck
Tweede lezer: Dr. M.D. Verdaasdonk - Huwel

Rotterdam, 10 augustus 2010

WOORD VOORAF

*Never give in! Never give in! Never, never, never, never –
in nothing great or small, large or petty.*
Winston Churchill

*Imagination is more important than knowledge. For knowledge is limited,
whereas imagination embraces the entire world, stimulating progress,
giving birth to evolution. It is, strictly speaking,
a real factor in scientific research.*
Albert Einstein

Het bleek onmogelijk te zijn om tussen bovenstaande motto's te kiezen. Beide personen hebben een onuitwisbare stempel gezet op de geschiedschrijving. Beide uitspraken hebben mij gemotiveerd tot het schrijven van deze thesis.

In deze thesis kon ik mijn interesse voor film, sprookjes en de maatschappij combineren. Vol overgave stortte ik mij op dit project. Toch sloeg af en toe de twijfel toe: was dit onderzoek wel nuttig, wel wetenschappelijk? Einstein laat zien dat verbeelding belangrijk is in het leven, misschien nog wel belangrijker dan kennis. Verbeelding is een krachtig middel om de realiteit te ontvluchten, al is het maar voor even. Sprookjes bieden mensen de mogelijkheid om zich te verstoppen in een wereld vol magie en 'happy endings'. De kracht en het belang van verbeelding deden mij erin geloven dat dit onderzoek weldegelijk belangrijk was.

Opgeven is vaak verleidelijk geweest. Acht jaar studeren laat zijn sporen achter; dat is tenslotte ook de bedoeling. Met het schrijven van deze thesis is het einde bereikt. Doorzetten loont de moeite: het bewijs ligt voor u.

Ik heb dit echter niet geheel alleen bereikt. Ik moet toegeven: ik heb hulp gehad. Nico, bedankt voor je steun, je geduld, de afwas en het koken. Zonder jou had ik dit niet gekund. Ook mijn ouders wil ik bedanken. Zij hebben acht jaar lang met veel geduld geluisterd naar mijn verhalen en mij bemoedigend toegesproken als dat nodig was. Ook mijn zusjes hadden altijd een luisterend oor en als dat niet hielp vielen we terug op onze shoptherapie. Dank jullie wel, jullie zijn kanjers. Tot slot, 'last but not least', wil ik Koen van Eijck bedanken voor zijn uitstekende begeleiding en onaflatende vertrouwen in mijn kunnen.

Carine Boersma

Rotterdam, 10 augustus 2010

INHOUDSOPGAVE

WOORD VOORAF	1
INHOUDSOPGAVE	2
HOOFDSTUK 1: INLEIDING	4
HOOFDSTUK 2: GESCHIEDENIS VAN HET SPROOKJE	6
2.1. Mondelinge volksverhalen	7
2.2. Ontstaan literair sprookje	7
2.3. Belangrijke auteurs: Madame Leprince de Beaumont, Charles Perrault en de gebroeders Grimm	8
2.3.1. <i>Madame Leprince de Beaumont</i>	9
2.3.2. <i>Charles Perrault</i>	9
2.3.3. <i>De gebroeders Grimm</i>	10
HOOFDSTUK 3: THEORETISCH KADER	11
3.1. Sociale functie van het sprookje	11
3.2. Maatschappelijke factoren	13
3.2.1. <i>Feminisme</i>	14
3.2.2. <i>Socialisatie en educatie</i>	15
3.2.3. <i>Multiculturalisme</i>	16
3.2.4. <i>Massamedia en commercie</i>	17
3.3. Andere factoren: Techniek en trends	17
3.3.1. <i>Ontwikkeling techniek</i>	17
3.3.2. <i>Trends</i>	18
3.4. Overzicht verwachtingen	18
HOOFDSTUK 4: ONDERZOEKSOPZET	20
4.1. Probleemstelling	20
4.2. Onderzoeksmodel	20
4.3. Operationalisering	20
4.3.1. <i>De maatschappij</i>	20
4.3.2. <i>Vorm sprookje</i>	22
4.4. Methoden	23
4.4.1. <i>Dataverzameling</i>	23
4.4.2. <i>Kwalitatieve inhoudsanalyse</i>	23
HOOFDSTUK 5: RESULTATEN	25
5.1. Gabrielle-Suzanne Barbot de Gallon de Villeneuve (1740)	25
5.1.1. <i>Het verhaal</i>	25
5.1.2. <i>Personages</i>	26
5.1.3. <i>Attributen</i>	29
5.1.4. <i>Opbouw en duur</i>	30
5.1.5. <i>Maatschappelijke factoren, techniek en trends</i>	30
5.2. Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756)	32
5.2.1. <i>Het verhaal</i>	32
5.2.2. <i>Personages</i>	33
5.2.3. <i>Attributen</i>	35
5.2.4. <i>Opbouw en duur</i>	35
5.2.5. <i>Maatschappelijke factoren, techniek en trends</i>	36
5.3. Charles Lamb (1811)	37
5.3.1. <i>Het verhaal</i>	38
5.3.2. <i>Personages</i>	38

5.3.3.	<i>Attributen</i>	39
5.3.4.	<i>Opbouw en duur</i>	40
5.3.5.	<i>Maatschappelijke factoren, techniek en trends</i>	40
5.4.	Arthur Quiller-Couch (1910)	41
5.4.1.	<i>Het verhaal</i>	41
5.4.2.	<i>Personages</i>	42
5.4.3.	<i>Attributen</i>	43
5.4.4.	<i>Opbouw en duur</i>	44
5.4.5.	<i>Maatschappelijke factoren, techniek en trends</i>	44
5.5.	Jean Cocteau (1946)	45
5.5.1.	<i>Het verhaal</i>	46
5.5.2.	<i>Personages</i>	48
5.5.3.	<i>Attributen</i>	51
5.5.4.	<i>Opbouw en duur</i>	51
5.5.5.	<i>Maatschappelijke factoren, techniek en trends</i>	52
5.6.	Eugene Marner (1987)	53
5.6.1.	<i>Het verhaal</i>	53
5.6.2.	<i>Personages</i>	55
5.6.3.	<i>Attributen</i>	57
5.6.4.	<i>Opbouw en duur</i>	57
5.6.5.	<i>Maatschappelijke factoren, techniek en trends</i>	57
5.7.	Gary Trousdale en Kirk Wise (1991)	59
5.7.1.	<i>Het verhaal</i>	59
5.7.2.	<i>Personages</i>	61
5.7.3.	<i>Attributen</i>	63
5.7.4.	<i>Opbouw en duur</i>	64
5.7.5.	<i>Maatschappelijke factoren, techniek en trends</i>	64
HOOFDSTUK 6: CONCLUSIE		67
6.1.	Deelvraag 1: Ontstaan literaire sprookjesgenre	67
6.2.	Deelvraag 2: Ontwikkeling van een literair naar een visueel sprookjesgenre	67
6.3.	Deelvraag 3: Ontwikkeling <i>Beauty and the Beast</i>	67
6.4.	Deelvraag 4: Verklaringen door veranderingen in maatschappij en techniek	68
6.4.1.	<i>Feminisme</i>	68
6.4.2.	<i>Socialisatie en educatie</i>	69
6.4.3.	<i>Multiculturalisme</i>	70
6.4.4.	<i>Massamedia en commercie</i>	70
6.4.5.	<i>Techniek</i>	71
6.4.6.	<i>Trends</i>	71
6.5.	Slotconclusie en aanbevelingen	72
BIBLIOGRAFIE		73
BIJLAGE A. VOORBEELD OVERZICHT (VERSIE 1: 1740)		75
BIJLAGE B. VOORBEELD OVERZICHT (VERSIE 5: 1946)		76
BIJLAGE C. VOORBEELD OVERZICHT (VERSIE 6: 1987)		77

HOOFDSTUK 1: INLEIDING

Wie is er niet opgegroeid met zinnen als ‘Er was eens...’ en ‘Ze leefden nog lang en gelukkig’? Bijna iedereen heeft zijn of haar persoonlijke favoriet, zoals *Doornroosje*, *Assepoester*, *De Gelaarsde Kat*, *De Rattenvanger van Hamelen* of *Het Meisje met de Zwavelstokjes*. Sprookjes zijn, hoewel hun oorsprong ver in het verleden ligt, in onze samenleving nog steeds actueel. De populariteit van sprookjes blijft groeien. Er verschijnen voortdurend nieuwe vertalingen van de “klassieke” sprookjes van de gebroeders Grimm, Charles Perrault en Hans Christian Andersen. Ook nieuwe “sprookjes”, zoals de *Harry Potter* boeken en films (2001-2011), en de films *Enchanted* (2007), *Shrek* (2001) en *Corpse Bride* (2005) zijn mateloos populair. De aantrekkingskracht van sprookjes is groot. Ook personen buiten het literaire veld wagen zich aan het schrijven van nieuwe sprookjes. Zo verscheen er in 2009 een sprookjesboek van de bekende modeontwerpers Victor & Rolf. De verhalen doen velen wegdromen naar een fantasiewereld waarin niets onmogelijk is en goed gedrag beloond wordt met een sprookjeshuwelijk, rijkdom en een lang, gelukkig leven. De meeste sprookjes zijn eeuwenoud, maar verliezen niets aan populariteit. Veel verhalen zijn plaats- en tijdloos, waardoor iedere cultuur en iedere maatschappij ervan kan genieten. Door de jaren en eeuwen heen is de inhoud van de sprookjes aangepast aan de belevingswereld van de maatschappij waarin ze worden verteld. Het onderwerp voor dit onderzoek ontstond bij de vraag of de veranderingen in bestaande sprookjes zich beperken tot verandering van namen en attributen, of dat er ook werkelijk veranderingen zijn waar te nemen in de verhaallijn, bijvoorbeeld door het toevoegen van nieuwe karakters.

Sprookjes, mythen, sagen en volksverhalen worden al eeuwenlang mondeling doorgegeven van generatie op generatie. Vanaf de zestiende eeuw werden op verschillende plaatsen in Europa pogingen gedaan om deze mondelinge verhalen op te schrijven. In Italië schreven Gianfrancesco Straparola (c. 1480-1557) en Giambattista Basile (c. 1575-1632) mondelinge verhalen op, waaronder de welbekende *Sneeuwitje* en *Doornroosje*. De sprookjes hadden een hoog literair gehalte. Meer toegankelijk waren de sprookjes van de Fransman Charles Perrault (1628-1703). In 1697 schreef hij zijn beroemde *Sprookjes van Moeder de Gans*, waarin bekende sprookjes zoals *Doornroosje*, *De Gelaarsde Kat* en *Blauwbaard* zijn opgenomen. Met zijn simpele en natuurlijke schrijfstijl creëerde Perrault moderne versies van halfvergeten volksverhalen (Brittanica, 2009). Hij baseerde zich daarbij zoveel mogelijk op traditionele mondelinge verhalen. De Duitse gebroeders Grimm gebruikten Duitse volksverhalen als basis voor hun *Kinder- und Hausmärchen* (1812). Perrault en de gebroeders Grimm hebben met hun sprookjes de basis gelegd voor het literaire sprookjesgenre. Zij zijn een belangrijke schakel in de transitie van mondelinge volksverhalen naar geschreven sprookjes.

Over het algemeen kan de opkomst van het Franse literaire sprookje aan het einde van de zeventiende eeuw worden beschouwd als de bron van de bloei van het literaire sprookje in Europa en Amerika in de negentiende eeuw. De literaire erfenis was in eerste instantie bedoeld voor de hoge klassen en verspreidde zich langzamerhand naar de lagere sociale groepen (Zipes, 1983). De sprookjes dienden als kapstok voor christelijke waarden en sociale normen en werden gebruikt om vrouwen en kinderen te waarschuwen en onderrichten. Schrijvers zoals Perrault, Marie-Jeanne Lhéritier, Marie-Catherine D’Aulnoy, Gabrielle-Suzanne de Villeneuve en Jeanne-Marie Leprince de Beaumont verwerkten in elk sprookje een moraal.

Aan het begin van de twintigste eeuw vond er een nieuwe transitie plaats, namelijk die van het literaire sprookje naar een visueel sprookje. De allereerste (teken)films verschenen aan het eind van de negentiende eeuw. De techniek ontwikkelde zich razendsnel: vanaf de jaren twintig van de twintigste eeuw werd het technisch mogelijk om film synchroon met geluid te laten lopen, avondvullende films te maken en films in kleur op te nemen. Al vroeg in de twintigste eeuw begon men met het verfilmen van literaire werken om de hogere klassen naar de bioscoop te trekken. Ook bekende sprookjesverhalen verschenen op het witte doek.

Bij de transitie van het ene naar het andere genre treden diverse veranderingen op. Mondelinge sprookjes gingen vaak samen met allerlei tradities en rituelen. Deze gingen verloren bij de overgang naar een literaire versie van het verhaal. Ook de overgang naar een visuele versie bleef niet zonder gevolgen. Om de filmversie avondvullend te maken, moest de verhaallijn van een sprookje worden uitgebreid met nieuwe karakters. Andersom kon het ook voorkomen dat het literaire sprookje te lang was, waardoor personages en verhaallijnen moesten verdwijnen. Daarnaast moest er bij het maken van een film worden nagedacht over de vormgeving van de karakters, de omgeving en de muziek. In geschreven verhalen kon worden volstaan met een beschrijving van de situatie, in een film moest deze ook daadwerkelijk worden uitgebeeld. In wezen keerden de filmversies gedeeltelijk terug naar de gesproken versies, waar de verteller door middel van handgebaren, gezichtsuitdrukkingen en variaties in stemgebruik het publiek kon vermaken.

In dit onderzoek staat de transitie van het gesproken naar het literaire sprookje, en van het literaire naar het visuele sprookje centraal. Aan de hand van de casus *Beauty and the Beast* wordt die transitie bestudeerd. Het doel van dit onderzoek is om een antwoord te vinden op de volgende vraag:

Op welke wijze heeft het sprookje Beauty and the Beast zich ontwikkeld van een mondeling sprookje naar een literair en visueel sprookje? Hoe zijn de gevonden ontwikkelingen te verklaren door veranderingen in de maatschappij en techniek?

Er is naar sprookjes in de breedste zin al erg veel onderzoek gedaan. Van veel sprookjes kent men de literaire oorsprong, en van een aantal is zelfs de herkomst van de mondelinge versies bekend. Het meeste onderzoek richt zich echter op de literaire sprookjestradiatie. De visuele sprookjes krijgen tot nu toe relatief weinig aandacht in wetenschappelijke studies. Dit onderzoek is dus een betekenisvolle aanvulling op eerder onderzoek naar sprookjes, en in het bijzonder naar *Beauty and the Beast*. In dit onderzoek wordt heel specifiek gekeken naar inhoudelijke veranderingen van dit sprookje. Er worden een aantal literaire versies, waaronder de zogenaamde 'grondversie', ofwel de eerst bekende literaire versie, vergeleken met filmversies. Het in kaart brengen van specifieke veranderingen wordt aangevuld met het zoeken van een verklaring voor deze verschillen aan de hand van veranderingen in de brede maatschappij. De diverse versies worden geplaatst in de context van de tijd en samenleving waaruit zij voortkomen. Dit sluit aan bij de gebruikte theorie dat sprookjes onlosmakelijk zijn verbonden met de samenleving waar ze uit voortkomen (Bottigheimer, 1987; Zipes, 1982; Zipes, 1983; Dundes, 2003; Gubrium, 2005). Naast maatschappelijke factoren wordt de verklaring van de gevonden verschillen gezocht in technische verschillen tussen de gebruikt media.

De te onderzoeken periode kan worden ingedeeld in drie periodes: (1) de mondelinge periode tot 1450, (2) de literaire periode van 1450 tot 1900, en (3) de visuele periode van 1900 tot heden. De gekozen versies van *Beauty and the Beast* stammen uit de periode 1740 tot 1992. De periodes geven een inschatting van de opkomst van nieuwe media, zoals gedrukte media en visuele media. Dit betekent overigens niet dat mondelinge versies vanaf 1450 niet meer voorkwamen, of dat literatuur verdween vanaf de 20e eeuw. Wel is er sprake van een duidelijke transitieperiode, waarbij de nieuwe vormen de oudere gingen domineren.

In het hieronder volgende onderzoeksverslag is te lezen hoe het literaire sprookje is ontstaan en welke auteurs daarbij een grote rol speelden (hoofdstuk 2), welke theorieën worden gebruikt en wat de verwachtingen zijn (hoofdstuk 3), hoe het onderzoek is opgezet (hoofdstuk 4), wat de resultaten van het onderzoek zijn (hoofdstuk 5), welke conclusie wordt getrokken en wat de aanbevelingen voor vervolgonderzoek zijn (hoofdstuk 6).

HOOFDSTUK 2: GESCHIEDENIS VAN HET SPROOKJE

Een onderzoek naar sprookjes vereist enige afbakening van het concept "sprookje". De Engelse term "Fairy tales" komt van de Franse benaming voor sprookjes: "contes de fées", wat letterlijk "feeënverhalen" betekent. De Duitse term "Märchen" betekent in de meest simpele uitdrukking "kort verhaal". Voor de negentiende eeuw werd er geen onderscheid gemaakt tussen de verschillende soorten korte verhalen. De term "Märchen" was uitwisselbaar met het Duitse "Sage", "Historie" en "Geschichte". De gebroeders Grimm gebruikten na 1815 de term "Sage" voor legenden 'as historically or geographically linked narratives' (Bottigheimer, 1987: 8). De Grimms definieerden sprookjes en volksverhalen als verhalen die apart stonden van de wereld, 'in a peaceful undisturbed place, beyond which it does not wander. Therefore it knows neither name nor location nor a particular region, and it is sometimes common to the entire fatherland' (Bottigheimer, 1987: 8). Sprookjes en volksverhalen staan dus los van tijd en plaats. De sprookjes in de verzamelingen van de gebroeders Grimm zijn daarom ontdaan van elke verwijzing naar de echte wereld.

De definitie van de Grimms verschilt echter met die van diverse wetenschappers. De hedendaagse omschrijving van "Märchen" omvat veel subcategorieën, zoals anekdotes, dierenverhalen, kluchten, sprookjes, volksverhalen ("Volksmärchen"), literaire sprookjes ("Kunstmärchen"), lokale legendes ("Sagen") en religieuze legendes ("Legenden") (Bottigheimer, 1987). De meeste van deze hedendaagse subgenres zijn in de verzamelingen van de gebroeders Grimm opgenomen, behalve de anekdotes en lokale legendes.

Sprookjes en volksverhalen onderscheiden zich van andere genres doordat er een magisch element is toegevoegd: plotselinge rijkdom, onbepert eten, een voordelig huwelijk voor de held(in). Waar sprookjes en volksverhalen vaak een uitgebreide narratieve ontwikkeling vereisen, hebben sagen, vanwege de nadruk op de uniciteit van een gebeurtenis, genoeg aan een simpelere narratieve structuur. In religieuze legenden zijn naast de typische karakters van sprookjes (een moeder met drie dochters, een prins) vaak extreem atypische karakters (een heilige gek, een oude alleenstaande vrouw, een kluizenaar) aanwezig. Daarnaast gaat het in sprookjes en volksverhalen om het overwinnen van elkaar opvolgende obstakels, terwijl het in religieuze legendes gaat om zaken als dood en het hiernamaals (Bottigheimer, 1987).

Ook tussen sprookjes en volksverhalen valt onderscheid te maken. Volksverhalen reflecteren vaak de belevingswereld van hun doelgroep. 'Taking their characters from the everyday world, they are peopled with husbands and wives, girlfriends and boyfriends, an occasional doctor, lawyer, priest or preacher, a few thieves, and – in societies with an agrarian component – many peasants' (Bottigheimer, 2006: 211). In een typisch volksverhaal eigent de ene persoon zich het geld, de waardigheid of de eer van een ander toe. Ook huwelijkse twist is een veelvoorkomend thema. De hoofdpersoon bevindt zich aan het begin van het verhaal in een lage sociale positie, stijgt vervolgens flink op de sociale ladder en daalt uiteindelijk weer af tot een dramatisch laag sociaal niveau. De verhalen zijn over het algemeen kort en hebben een simpel plot dat eenvoudig te onthouden is.

Sprookjes onderscheiden zich zowel op het gebied van karakters als op dat van de verhaallijn van volksverhalen. Bottigheimer (2006) onderscheidt twee types verhaallijnen, die zich beide kenmerken door een goede afloop en de aanwezigheid van koninklijke figuren. Het eerste type verhaal is de zogenaamde "restoration tale". Dit type verhaal begint met het al dan niet gedwongen vertrek van een prins of prinses, die allerlei avonturen beleeft, veel te verduren krijgt, en uiteindelijk – met de hulp van magie – trouwt en opnieuw de troon bestijgt. "Restoration tales" zijn relatief lang, omdat ze vaak complexe subplots hebben. Het tweede type verhaal is de zogenaamde "rise tale". Dit type verhaal begint met een arme held of heldin, die door middel van een magisch (koninklijk) huwelijk grote rijkdom bemachtigt. Beide type verhalen kennen exotische wezens en verre locaties. De oorsprong van beide types verhalen ligt in Venetië uit de tijd van de Renaissance. Hoewel ze weinig overeenkomst vertonen met moderne sprookjes, zijn het de voorlopers van de geliefde moderne van-arme-sloebbers-tot-rijkelui-door-magie-verhalen (Bottigheimer, 2006).

2.1 Mondelinge volksverhalen

De oorsprong van mondelinge sprookjes kan worden getraceerd tot duizenden jaren geleden. In deze eerste bekende mondelinge verhalen zijn elementen van dierenaanbidding, rites en rituelen van een matriarchale samenleving aanwezig. Zipes (1982) beschrijft hoe de verhalen als een sociaal symbolische handeling dienden om mensen uit verschillende stammen met elkaar te verenigen en een gemeenschapsgevoel te creëren. De sprookjes dienden als middel om natuurlijke en sociale fenomenen te interpreteren en te begrijpen. Door de tijd heen veranderden deze fenomenen, wat terug te zien was in de sprookjes. De verhalen van verschillende heidense religies raakten vermengd met Grieks-Romeinse mythen door rondtrekkende handelaren en reizigers (Zipes, 1982). Zipes koppelt de veranderende inhoud van sprookjes specifiek aan veranderingen van samenlevingen:

‘With each major shift in socio-economic transition in the West, more specifically as matriarchal social orders were succeeded by patriarchal societies, as hunting and grazing communities yielded to slave and trading societies, the characters, actions, and contents of the tales were gradually transformed to reflect new social needs and wishes.’ (Zipes, 1983: 23)

Het volksverhaal ‘was variable depending on the natural conditions or social situation which was its reference’ (Zipes, 1983: 7, zie ook Bottigheimer, 1987). In de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw kende het verhaal een voorliefde voor de feodale monarchistische en patriarchale samenleving. In deze volksverhalen leefden koningen en koninginnen, prinses en prinsessen, soldaten, boeren, dieren en bovennatuurlijke wezens (heksen, feeën, elven, dwergen, kabouters, reuzen), en geen leden van de bourgeoisie of de kerk (Zipes, 1983). De focus ligt voornamelijk op klassenstrijd en machtscompetitie tussen de boerenstand en de aristocratie. Vandaar dat de verhalen vooral op het platteland populair waren. De volksverhalen gingen de harde realiteit niet uit de weg. Ze vertelden over honger, kindersterfte, lijfstraffen en uitbuiting, maar boden ook een goede afloop, waardoor de boerenbevolking zich kon verbeelden dat het voor iedereen mogelijk was om een stoere ridder of een lieflijke prinses te worden. De volksverhalen getuigen van een verlangen om onderdrukking te verbannen en de samenleving te veranderen.

2.2 Ontstaan literair sprookje

Het volksverhaal was de basis van de meeste literaire sprookjes (Zipes, 1983). De verhalen bleven grotendeels hetzelfde, maar er werd een christelijke moraal en ethiek aan toegevoegd, waardoor het literaire sprookje een bepaalde sociale waarde had. Het omvormen van mondelinge volksverhalen tot een literair sprookje begon in de 15^e eeuw in Italië. Verschillende auteurs, zoals Giovanni Straparole en Giambattista Basile, schreven sprookjesverzamelingen die gebaseerd waren op de inhoud en motieven van mondelinge volksverhalen. De sprookjes in *Le piacevoli notti* uit 1550 door Straparole en *Pentamerone* uit 1634-6 door Basile, waren op zo een manier aangepast dat ze geschikt werden voor de smaken en standaarden van een bourgeois en aristocratisch lezerspubliek (Zipes, 1982).

Er is echter geen eenduidige scheiding tussen een mondelinge en een literaire periode te trekken. De mondelinge traditie vanaf de Middeleeuwen was in centraal Europa niet los te zien van de geschreven en gedrukte narratieve traditie (Schenda, 2007). De auteurs hielden hun oren goed open en namen mondelinge materiaal in hun geschriften op. Eveneens hadden de mensen uit plaatsen waar de mondelinge traditie populair was de beschikking over verschillende soorten leesmateriaal. Aan het begin van de 18^e eeuw was er zelfs in de randgebieden van Europa sprake van een actieve gesproken en literaire uitwisseling tussen de verschillende regio's en landen. ‘Even where there weren't yet any printing establishments, as in

Romania, there was still a lot of writing and copying, and in its turn, storytelling based on the written word' (Schenda, 2007: 131). Marskramers verspreidden populair leesmateriaal, zoals kleine sprookjesboeken en "chapbooks"¹, tot in de meest geïsoleerde dorpen, waar de inhoud door degenen die konden lezen aan de analfabeten werd overgebracht. Deze literaire vormen werden door de aristocratie en bourgeoisie echter geminacht, totdat ze in de zeventiende eeuw de goedkeuring kregen van het hof van Louis XIV (Zipes, 1983). Kort daarna volgden ook de literaire salons van de bourgeois in Parijs.

Op deze manier verspreidden de literaire sprookjes zich over een groot deel van Europa. In de negentiende eeuw waren er minstens vijftig verschillende Franse "chapbooks" in omloop, wat gelijk stond aan 10.000 tot 15.000 kopieën. De verspreiding van deze materialen vond dus op grote schaal plaats. Schenda (2007) noemt het vanwege deze grote verspreiding onwaarschijnlijk dat veel verhalenvertellers elkaar niet hebben beïnvloed. De claim van de gebroeders Grimm dat zij niet door Charles Perrault en de Franse geest zijn beïnvloed, is volgens Schenda (2007) dus moeilijk te geloven. De gebroeders Grimm beweerden dat hun sprookjes enkel op de Germaanse traditie waren gebaseerd, waarna ze alle sporen van Frans materiaal uit eerdere edities van hun *Kinder und Hausmärchen* verwijderden. Ze konden daardoor voorkomen dat ze moesten uitleggen hoe Franse elementen in Duitse sprookjes terecht waren gekomen. Ook hoefden ze op deze manier niet te verhullen dat een aantal van hun vrouwelijke bronnen, zoals Frau Viehmann en Jeannette Hassenpflug, Franse "chapbooks" hadden gelezen en de verhalen doorvertelden.

De zogenaamde "Volksbücher", de kleine boekdelen van de "bibliothèque bleue" in Frankrijk, de "chapbooks" in Engeland, de "libretti popolari" in Italië, the "skillingstryk" in Scandinavië, de "pliegos de cordel" in Spanje, en de populaire romans van de wereldliteratuur waren de voornaamste Europese literaire bronnen en dienden als leesmateriaal voor de hoge klassen en de bourgeoisie (Schenda, 2007). Deze verhalen werden echter niet alleen gelezen, maar ook voorgelezen en voorgedragen. Op deze manier zijn de mondelinge en literaire traditie nauw met elkaar verweven. De mondelinge traditie bleef behouden, maar baseerde zich steeds vaker op literaire versies, en niet langer alleen op mondelinge versies.

Naast de transitie van een mondeling naar een literair sprookjesgenre was er een belangrijke verandering met betrekking tot de opvattingen over de socialisatie van kinderen die het genre beïnvloedde. Vanaf de zeventiende eeuw werden kinderen serieus genomen als een aparte leeftijdsgroep met specifieke eigenschappen. De volksverhalen van de lagere klassen bereikten via gouvernantes en minnen al de kinderkamers van de hogere klassen. Nu maakten ze ook kennis met literaire sprookjes, die een uitstekend middel werden geacht om kinderen van de heersende klasse de juiste etiquetteregels en Christelijke waarden, normen en zeden bij te brengen (Zipes, 1983).

2.3 Belangrijke auteurs: Madame Leprince de Beaumont, Charles Perrault en de gebroeders Grimm

De sprookjes van Charles Perrault markeerden het begin van het literaire sprookje als culturele institutie in Frankrijk. Perrault's sprookjes uit zijn *Histoires ou Contes du temps passé* van 1697 werden (voor)gelezen in kinderkamers en huishoudens van de hogere klassen in Frankrijk, Engeland en Amerika en verspreid in de vorm van goedkope gepopulariseerde edities en "broadsheets" (groot formaat kranten). Ook het werk van Mme Leprince de Beaumont is een voorbeeld van hoe het literaire sprookje voor kinderen als een genre de proporties aannam van een culturele institutie. Net als Perrault bewerkte ze motieven van mondelinge sprookjes om te voldoen aan de conventionele en geïnstitutionaliseerde manier van denken (Zipes, 1982).

¹ Goedkoop gedrukt materiaal in brochure-formaat.

2.3.1 Madame Leprince de Beaumont

In 1711 werd Madame Leprince de Beaumont geboren in een aristocratische familie. Na een onsuccesvol huwelijk vertrok ze in 1746 naar Engeland, waar zij 16 jaar als gouvernante werkte en haar naam vestigde als schrijfster van kinderverhalen. Na een tweede huwelijk keerde ze naar Frankrijk terug, en ging door met de publicatie van boeken en etiquettehandleiding tot aan haar dood in 1780 (Zipes, 1982).

In 1756 schreef zij *Magasins des enfants*, wat zo succesvol was dat het in 1757 vertaald werd in het Engels onder de titel *The Young Misses' Magazine: Containing Dialogues between a Governess and Several Young Ladies of Quality, her Scholars*. Deze titel geeft duidelijk aan dat het boek bedoeld was als een soort handboek voor gouvernantes om kinderen uit de hogere klassen de juiste waarden en normen bij te brengen. Sprookjes werden omgetoverd in symbolische lessen over christelijke beschaafdheid (Zipes, 1983). Madame Leprince de Beaumont gebruikt niet alleen de sprookjes zelf om kinderen duidelijk te maken dat schoonheid en goedheid worden verkregen wanneer ze zich overgeven aan een door mannen gedomineerde code, waarbij gehoorzaamheid, zelfopoffering en nijverheid wordt verwacht, maar maakt dit ook duidelijk door zogenaamde "framework dialogues". Ze gebruikt vrouwelijke karakters in een fictieve omlijsting om sprookjes te bespreken. Aan het einde van *Beauty and the Beast* bespreekt een aantal meisjes met hun gouvernante wat de betekenis van schoonheid, goedheid en het huwelijk is. De gouvernante leert de meisjes dat lelijkheid vertrouwd wordt wanneer met eraan gewend raakt, maar dat ondeugd en zedeloosheid altijd schokkend blijven. Over *Beauty and the Beast* zegt de gouvernante bijvoorbeeld: '[I]f Beauty had refused to die, instead of her father, or if she had been ungrateful to poor Beast, she would not have been a great queen afterwards; you also see what a terrible thing jealousy is, and how wicked it makes those who give way to it' (Zipes, 1982: 24).

2.3.2 Charles Perrault

De *Histoires ou contes du temps passé* van Charles Perrault verscheen in een tijd waarin er een grote verschuiving was in sociale normen en manieren. De oorsprong van de meeste motieven van de acht sprookjesverhalen in *Histoires ou contes du temps passé* is te traceren tot mondelinge verhalen die in Perrault's tijd circuleerden en tot literair werk van Straparola, Basile en Franse schrijvers die zich de volksverhalen al eigen hadden gemaakt (Zipes, 1983). Met andere woorden: Perrault vermengde motieven van mondelinge volksverhalen en literaire verhalen en vormde ze om tot een unieke manier om zijn eigen kijk op sociale gewoontes weer te geven. Daardoor verplaatste hij het narratieve perspectief van het boerenvolk naar de bourgeois-aristocratische elite: '[H]e employed a distinct bourgeois-aristocratic manner of speech which was purposely contrived to demonstrate the proper way to converse with eloquence and civility' (Zipes, 1983: 26). De karakters uit de sprookjes konden zich door middel van beschaafde conventies en welsprekende zinnen onderscheiden als behorende tot de hogere sociale klassen met een fatsoenlijke opvoeding. Perrault gebruikte formele beschrijvingen om zijn karakters tot voorbeelden te verheffen. Zo functioneerde de beschrijving van de transformatie van Assepoester van dienstmeisje tot prinses gedeeltelijk als een oefening in het gebruik van kleding. Perrault wilde aantonen hoe superieure personen zich zouden moeten kleden (Zipes, 183).

Perrault beperkte zijn educatieve toon echter niet tot de literatuur voor volwassenen. Ook in het literaire sprookje voor kinderen verwerkte Perrault zijn visie op sociale gewoontes: 'Perrault radically changed familiar folk-tale characters, settings, and plots to correspond to a civilizing process aimed at regulating the inner and outer nature of children. [...] [C]hildren came to perceive their own status, sexuality, social roles, manners and politics' (Zipes, 1983: 28). Het belang dat werd gehecht aan de persoonlijkheid van kinderen was verbonden met de groeiende invloed van het christendom op leven en gewoonten. Het is daarom niet toevallig dat Perrault zich richt op sprookjes voor kinderen, met als doel hen beschaafdheid bij te brengen en hen voor te bereiden op hun toekomstige rol in de samenleving (Zipes, 1983). Hoewel de meerderheid van de sprookjes vooral onder volwassenen werd gelezen, was er

een sterke neiging om in deze sprookjes van gedragsmodellen voor kinderen van de hoge klasse te voorzien. Het grote verschil met de mondelinge sprookjes ligt in de manier waarop ze kinderen portretteren en hen aanspreken als een mogelijk separaat publiek. Steeds meer Europese schrijvers gingen expliciet voor kinderen schrijven, en er werd gestart met het opstellen van standaarden voor de moderne kinderliteratuur (Zipes, 1983). Het werk van Perrault dient daarom in een groter sociaal geheel te worden geplaatst. Samen met zijn vrienden en collega's was hij verantwoordelijk voor een grote stroom aan literaire sprookjes in de achttiende eeuw. In de daaropvolgende honderd jaar werd de Franse samenleving overspoeld met literaire sprookjes. De bronnen voor deze sprookjes waren Franse volksverhalen, Italiaanse literatuur en oosterse sprookjes (Zipes, 1983).

2.3.3 De gebroeders Grimm

Jacob en Wilhelm Grimm groeiden op in een bevoorrechte familie, waar ze echter niet beschermd bleven tegen de politieke onrusten uit die tijd. De Franse Revolutie in 1789 en de daaropvolgende invasie van Duits grondgebied door Franse troepen maakten diepe indruk op de jonge broers. Op respectievelijk negen- en elf-jarige leeftijd stierf hun vader, waardoor ze in een klap arm werden. Ondanks hun armoede konden zij een studie in het door Napoleons jongste broer Jérôme-Napoléon Bonaparte bezette Kassel volgen. Tussen 1806 en 1813, tijdens de Franse bezetting, begonnen de broers met het verzamelen van Duitse mondelinge verhalen. In 1812 publiceerden ze hun eerste boek, dat zowel in verhaallijn als in woordgebruik de vroege negentiende-eeuwse Centraal-Duitse bourgeois beleving en waarden reflecteerde. De broers zagen het boek vooral als een handboek voor de opvoeding van kinderen (Bottigheimer, 1987). Hoewel ze de Italiaanse sprookjesverzameling *Pentamerone* van Giambattista Basile wilden vertalen in het Duits, kregen ze naar aanleiding van hun boek zoveel verhalen van lezers opgestuurd dat ze verder gingen met het verzamelen ervan. Daarnaast wakkerden de nederlaag van Napoleon en het vertrek van Jérôme-Napoléon uit Kassel in 1813 de loyaliteit voor Duitsland en het nationalistisch sentiment van de gebroeders Grimm aan. Een belangrijk selectiecriteria voor de sprookjes was de Duitse taal. In de periode van onderdrukking door Napoleon zorgde een gemeenschappelijke taal voor de opbouw van nationale identiteit. De sprookjes werden op deze manier gezien als taalkundige monumenten van een gemeenschappelijke cultuur.

De gebroeders Grimm gingen op een heel specifieke manier te werk. Zij verzamelden zoveel mogelijk varianten van een verhaal, omdat ze geloofden dat '[e]ach branch or twig of tradition preserved a fragment of original myth, which one could approach ever more closely by piecing together variants of a single tale' (Bottigheimer, 1987: 5). Elk stukje papier, elke brief van een informant en elk fragment uit eerder gepubliceerde boeken leverde een stukje van de puzzel. Op deze manier herschreven de broers de verhalen die ze aangeleverd kregen tot een versie waarvan zij overtuigd waren dat het de meest originele versie was. Tussen 1812 en 1858 verschenen er zeventien edities van de *Kinder- und Hausmärchen*, die steeds populairder werden (Bottigheimer, 1987).

Literaire sprookjes ontwikkelden zich dus in Frankrijk als een middel voor vermaak aan het hof en als kapstok voor didactische lessen voor kinderen uit de hogere klassen, en in Duitsland met het idee om de Duitse mondelinge volksverhalen vast te leggen voor latere generaties. In het volgende hoofdstuk wordt ingegaan op de relatie van sprookjes met de maatschappij waaruit ze voortkomen. Er zullen verschillende theorieën over de sociale functie van het sprookje aan bod komen, die aantonen dat het sprookje niet los te zien is van zijn maatschappelijke context.

HOOFDSTUK 3: THEORETISCH KADER

3.1 Sociale functie van het sprookje

Tussen sprookjes en de samenleving heerst een complexe relatie, die afhankelijk van de discipline of de onderzoeksrichting steeds anders ingevuld kan worden. '[T]he apparent relationship of fairy tales to society shifts according to whether one regards the fairy tale as a record and reflection of society, as a normative influence on its reader or listener, or as a combination of both' (Bottigheimer, 1987: 12). Bottigheimer merkt op dat literatuurcritici veronderstellen dat er een samenhang is tussen literatuur en leven, 'asserting that literature coordinates its public, uniting the concepts of literature as both a record of and an influence on society' (Bottigheimer, 1987: 13). Bottigheimer noemt drie onderzoekers die dit in hun werk hebben aangetoond. Ludwig Beckstein, een tijdgenoot van de gebroeders Grimm, benoemt de ethische waarde van traditionele mondelinge verhalen. De negentiende-eeuwse Edmund Wengraf bespreekt de invloed van populaire literatuur op het lezerspubliek, en gaat daarbij uit van het idee dat deze literatuur een vervalst beeld van de werkelijkheid verschaft. Rudolf Schenda omschrijft de karakteristieken van populaire literatuur als buitengewoon conservatief, omdat lezers de voorkeur geven aan materiaal waarmee ze zich kunnen identificeren.

Uit eerder onderzoek blijkt dus dat de relatie tussen literatuur, in het bijzonder sprookjes, en de samenleving complex is. Bottigheimer (1987) wijst er op dat sprookjes vaak onterecht worden gezien als betrouwbare bronnen voor informatie over (familie)relaties en dagelijkse gewoonten in de samenleving waarin ze worden geproduceerd. Vooral de sprookjes van de gebroeders Grimm worden door onderzoekers gebruikt als bronnen voor 'legal history, social history, or psychology' (Bottigheimer, 1987: 13), ondanks het feit dat het slechts één van de vele sprookjesverzamelingen van de negentiende en twintigste eeuw is. Het ging zelfs zover dat de kleine regionale en nationale collecties genegeerd werden, en dat in Europa en Noord-Amerika bijna elke gepubliceerde collectie werd verdrongen door die van de gebroeders Grimm. Tot circa twintig jaar geleden werd er in de meeste interpretaties van de sprookjes van de gebroeders Grimm van uit gegaan dat sprookjes onafhankelijk waren van individuele vertellers, de narratieve situatie, de persoon die het verhaal opschreef, en het effect van de deelname van het publiek aan het verhaal. De historiciteit en de context van een sprookjesverzameling zoals die van de gebroeders Grimm werden door veel onderzoekers over het hoofd gezien.

Een voorbeeld hiervan is het werk van de Rus Vladimir Propp. Propp analyseerde een groot aantal Russische sprookjes, met als doel om elk sprookje op te delen in zo klein mogelijke narratieve eenheden. Hij concludeerde dat er eenendertig verschillende elementen konden worden onderscheiden, die in alle geanalyseerde sprookjes terug waren te vinden. Het idee is dat sprookjes zijn opgebouwd uit elementen die per verhaal veranderen, zoals namen en bepaalde attributen van karakters, terwijl hun acties hetzelfde blijven. Deze acties zijn een constante, die Propp "functies" noemt (Peinado, Gervás & Días-Agudo, 2004). De theorie van Propp werd door veel wetenschappers toegepast op onderzoek naar interne structuren en functies van verhalen.

Er is echter ook kritiek op de theorie van Propp. Dundes (2003) wijst erop dat Propp geen verband legt tussen de Russische sprookjes en de Russische maatschappij. Propp's methode is een uitstekende techniek om de essentiële vormen van een folkloristische tekst bloot te leggen, maar vergeet die vormen vervolgens in verband te brengen met de cultuur waarin zo'n tekst wordt gevonden. Dundes (2003) ziet geen enkele theoretische reden waarom de structuur van volksverhalen niet aan andere aspecten van een cultuur kan worden gerelateerd. Ook Gubrium (2005) is van mening dat er te weinig aandacht wordt besteed aan de productie, verspreiding en circulatie van de verhalen in de maatschappij. Er wordt voorbij gegaan aan belangrijke vragen, zoals: wie schrijft er bepaalde soorten verhalen, welke belangen spelen mee, hoe worden de verhalen populair, waar worden ze aangetroffen, en hoe worden ze ontvangen? 'Such questions take us to storytellers and their worlds, to the narrative

environments in which stories are presented, to where extended accounts are more or less successfully constructed and communicated' (Gubrium, 2005: 525).

Een van de eerste onderzoekers die tegen een eenzijdig en verkeerd perspectief op sprookjes waarschuwde was Isodor Levin. In 1963 schreef Levin dat zelfs de gebroeders Grimm niet los stonden van de samenleving en tradities (Bottigheimer, 1987). Het perspectief van Levin 'presupposes generational and regional differentiations in *Grimms' Tales* that sanctions their exploitation as sources for describing society and its institutions' (Bottigheimer, 1987: 16). Levin gelooft dat het sprookje de specifieke gemeenschap van waaruit het tevoorschijn komt reflecteert. Binnen de groep wetenschappers die deze visie onderschrijft, zijn er twee subgroepen. De eerste subgroep is van mening dat de individuele sprookjes op specifieke momenten ontstaan en vervolgens onveranderd worden doorgegeven in de verschillende tijdperken. De tweede subgroep veronderstelt dat rituelen uit elk deel van de wereld te zien kunnen zijn in volksverhalen uit gebieden die duizenden kilometers uit elkaar liggen, en dat rituelen op deze wijze eeuwen en zelfs millennia lang onveranderd kunnen overleven. Beide benaderingen onderzoeken en catalogiseren motieven die in de verhalen terugkomen. Zolang een sprookje dezelfde motieven behoudt, wordt het als onveranderd beschouwd, zoals bijvoorbeeld bij het sprookje *Repelsteeltje*. In de versie van de gebroeders Grimm uit 1810 'the heroine's vexing problem grows out her only being able to produce gold when she spins, whereas in the revised version (1812), her quandary has become the necessity to spin straw to gold – or die' (Bottigheimer, 1987: 17). Ondanks het grote verschil tussen de beide versies, worden ze gezien als verschillende varianten van hetzelfde verhaal. Het motief van het verhaal blijft hetzelfde, maar de motivatie wordt omgedraaid, waardoor het verhaal wel degelijk verandert.

In recent onderzoek wordt door verschillende onderzoekers, waaronder Bottigheimer (1987) en Zipes (1982), gepleit voor een nieuwe benadering van sprookjes, waarbij de context van sprookjes, de invloed van de schrijvers op de inhoud van sprookjes en de bronnen van sprookjesauteurs bij het onderzoek een grote rol spelen. In deze optiek moeten verschillende vragen worden beantwoord voordat de inhoud van sprookjes geanalyseerd kan worden. Het gaat daarbij om vragen als: Wie schreef het sprookje? Is het verhaal direct van de bron afkomstig of spreekt, door diverse aanpassingen, vooral de auteur? In hoeverre heeft de auteur zich laten beïnvloeden door persoonlijke voorkeuren, morele houding en sociale belangen? In hoeverre spelen maatschappelijke waarden een rol? Zijn die maatschappelijke waarden afkomstig uit de grote steden, of hebben ze ook betrekking op de waarden van de buitengebieden en het platteland? Steeds meer onderzoekers (Bottigheimer, 1987; Zipes 1982; Dundes 2003; Gubrium 2005) koppelden de ontwikkeling van het sprookje aan het proces van westerse civilisatie.

'If we define culture as "a set of acquired habits which are promulgated and controlled by specialized institutions," and, if we broaden the notion of institution to include a type of literary discourse which conventionalizes patterns, configurations, topoi, and motifs to correspond to acceptable social modes of thinking and behaving, then we can begin to understand why Mme Leprince de Beaumont's work and the fairy tales by other French writers such as Perrault and Mme D'Aulnoy mark the beginnings of a social history of the literary fairy tale for children in the West.' (Zipes, 1982: 24-25)

Elke samenleving en gemeenschap kan gekarakteriseerd worden door de manier waarop mensen met ruimte en tijd omgaan, zoals de houding van mensen ten opzichte van werk, onderwijs, sociale ontwikkeling en dood: 'In the folk tale the temporal-corporeal arrangement reflects whether there are perceived to be new possibilities for participation in the social order or whether there must be a confrontation when possibilities for change do not exist' (Zipes, 1983: 7). Dit verklaart waarom in elk nieuw stadium van beschaving en elk nieuw historisch tijdperk de symbolen en vorm van de verhalen een nieuwe betekenis kregen, aangepast werden of verdwenen. 'The aesthetic arrangement and structure of the tales were derived

from the way the narrator or narrators perceived the possibility for resolution of social conflicts and contradictions or felt change was necessary' (Zipes, 1983: 7).

Elke westerse natie kent dus haar eigen sociale geschiedenis van het literaire sprookje. Er is echter weinig bekend over de receptie en specifieke ontwikkeling van literaire sprookjes in de verschillende landen ten tijde van de institutionalisering van het genre. Klassieke auteurs zoals Charles Perrault, de gebroeders Grimm, H.C. Andersen, Oscar Wilde, J.R.R. Tolkien en C.S. Lewis namen bewust en onbewust deel aan een sprookjesdiscours over beschaafdheid en beschaving binnen hun eigen samenleving en tegelijkertijd binnen een algemene westerse literaire traditie:

'They sought earnestly to have an impact on readers, young and old alike, for the benefit of humankind because they understood the key role of fairy tales in the socialization process of their respective countries. Considering that "once upon a time" always meant to them a concrete social time in reality, a discursive moment in history in which children were seen as the standard-bearers of the future.' (Zipes, 1982: 25)

Zipes (1983) stelt dat door de kenmerken en het gedrag van Perrault's mannelijke en vrouwelijke hoofdrolspelers te onderzoeken, het heel duidelijk wordt dat hij ideaaltypen wilde portretteren, om zo de normen van het civilisatieproces dat door de Franse hogere klassen was ingezet te versterken. De esthetiek en ideologie van de Franse sprookjes uit de 17^e en 18^e eeuw zijn zo invloedrijk geweest dat ze in hedendaagse sprookjes nog terug zijn te vinden. Zipes (1983: 17) spreekt van 'a direct line from the Perrault fairy tale of court society to the Walt Disney cinematic fairy tale of the culture industry'. Hij erkent ook dat veel elementen de tand des tijds niet hebben doorstaan en vervangen zijn door hedendaagse equivalenten.

3.2 Maatschappelijke factoren

Nu aangetoond is dat sprookjes niet los te zien zijn van de maatschappij waaruit ze voortkomen, is het belangrijk dat het te analyseren sprookje gekoppeld kan worden aan de maatschappij waaruit het voortkomt. Er zijn tijdens de zoektocht naar een geschikte casus voor dit onderzoek verschillende sprookjes in overweging genomen. Het allereerste sprookje dat in aanmerking kwam was *Assepoester*. Daar bleken echter meer dan honderd verschillende filmversies van te zijn gemaakt, die in meer of mindere mate van het verhaal afweken, waardoor het een onmogelijk taak leek om hier een passende selectie uit te maken. Andere sprookjes die werden overwogen waren *Het Ielijke Eendje*, *Roodkapje* en *Doornroosje*. Uiteindelijk is de keuze gevallen op *Beauty and the Beast*². Naast *Beauty and the Beast* zijn ook andere sprookjes geschikt voor een analyse van invloeden van maatschappelijke factoren, zoals *Roodkapje*, *Assepoester* en *Doornroosje*. Vanwege de beperkte beschikbare tijd is gekozen voor de analyse van zeven versies van één sprookje. Het bleek ondoenlijk om in de beschikbare tijd meerdere sprookjes of meerdere versies te analyseren.

Beauty and the Beast is een klassiek verhaal over ware liefde die van binnen zit en niet in uiterlijkheden gevonden dient te worden. Het verhaal was echter niet doorslaggevend. De keuze voor *Beauty and the Beast* is om hoofdzakelijk praktische redenen gemaakt. Een van de criteria was de beschikbaarheid van voldoende en geschikte literaire versies en filmversies. Dit sprookje voldoet ruimschoots aan dit criterium. Daarnaast heeft *Beauty and the Beast* een duidelijke connectie met de samenleving waarin het als eerste literaire versie in 1740 werd gepubliceerd. Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve heeft *Beauty and the Beast* bedoeld als een symbolische weergave van de Franse achttiende-eeuwse maatschappij. Zo zou de hoge

² De titel *Beauty and the Beast* is gekozen als verwijzing naar de titel van alle gebruikte versies om verwarring te voorkomen. Omdat er geen passende Nederlandse equivalent voor 'Beauty' is, wordt naar dit personage in dit gehele onderzoek verwezen met de naam 'Beauty'. Dit geldt ook voor het personage uit de Disney-versie, de enige versie die haar een naam geeft: 'Belle'.

klasse gerepresenteerd worden door het Beest, die eenzaam in zijn kasteel woont. Beauty's vader staat voor de gegoede middenstand, en de inwoners van het dorp representeren de lagere klasse. De geletterde Beauty, die graag en veel in haar boeken leest, onderscheidt zich van haar familie en dorpsgenoten door haar schoonheid, vriendelijkheid, ijverigheid en interesse voor boeken. Het sprookje lijkt dus uitermate geschikt voor een analyse van veranderingen in sprookjes en het vinden van verklaringen daarvoor in de maatschappij. Dit verhaal en bovenstaande bespreking van relevante theorieën zijn aanleiding om de invloed van de volgende maatschappelijke factoren op de vorm en inhoud van het sprookje te onderzoeken: het feminisme, socialisatie en educatie, multiculturalisme, massamedia en commercie. Overige factoren die in de analyse worden meegenomen zijn de ontwikkeling van de techniek en verschillende trends op het gebied van lezen en nieuwe media.

3.2.1 *Feminisme*

Al eerder werd aangegeven dat sprookjes eeuwen geleden een middel waren om natuurlijke en sociale fenomenen te interpreteren, en van de vijftiende tot de zeventiende eeuw dienden als een middel om uiting te geven aan het verlangen om onderdrukking te verbannen en de samenleving te veranderen. Vanaf de zeventiende eeuw kregen sprookjes een onderhoudende en educatieve functie. Het moge duidelijk zijn dat het sprookje diende als een wijze les voor voornamelijk vrouwen en kinderen. Zoals genoemd was Leprince de Beaumont een pleitbezorger voor de opvatting dat de overgave van vrouwen aan de door mannen gedomineerde sociale code, met de daarbij behorende gehoorzaamheid, zelfopoffering en nijverheid als een grote deugd werd beschouwd.

Niet iedereen kan zich echter in die overgedragen moraal vinden. Vooral feministen hebben kritiek op het volgens hen eenzijdige beeld van de (rol van de) vrouw dat in sprookjes wordt geschetst. Het feminisme kwam in golven op in Europa en Amerika. De eerste feministische golf vond plaats in de negentiende en vroeg-twintigste eeuw. Vrouwen streden in die periode vooral om wettelijke rechten, zoals vrouwenkiesrecht, eigendomsrecht en toelating van vrouwen tot universitaire opleidingen. In de jaren zestig, zeventig en tachtig van de twintigste eeuw was er een tweede feministische golf, waarbij vrouwen streden voor gelijkheid op het gebied van familie, seksualiteit en werk (Encyclopædia Britannica Online, 2010). Het ging daarbij om zaken als seksuele vrijheid, economische zelfstandigheid, doorbreken van rolpatronen en het verdelen van de zorgtaken. In de ogen van veel feministen speelden vrouwelijke personages een te passieve rol en onderworpen ze zich aan de man als gewillige en volgzame schapen zonder eigen wil. Kay Stone (1975) richt haar kritiek vooral op de sprookjes van Walt Disney, die volgens Stone verantwoordelijk is

'...not only for amplifying the stereotype of good versus bad women suggested by the children's books based on the Grimms, he must also be criticized for his portrayal of a cloying fantasy world filled with cute little beings existing among pretty flowers and singing animals. Though a recent magazine article calls him a "Master of Fantasy," in fact Disney has removed most of the powerful fantasy of the Märchen and replaced it with false magic.' (Stone, 1975: 44)

De heldinnen uit de sprookjes van Grimm en Disney zouden volgens Stone niet alleen passief en mooi zijn, maar ook ongewoon geduldig, gehoorzaam, ijverig en zwijgzaam. Een vrouw die een van deze eigenschappen mist kan geen heldin worden. Dit in tegenstelling tot de mannelijke helden, die slordig, onaantrekkelijk en lui kunnen zijn zonder dat dit van invloed is op hun succes. Stone stelt dat mannelijke helden niet worden beoordeeld op hun uiterlijk of inherente lieflijke karakter, maar op hun vermogen om obstakels te overwinnen, zelfs als deze obstakels gebreken in hun eigen karakter zijn. De sprookjes van de gebroeders Grimm en Walt Disney tonen ons heldinnen die zich niet mogen ontwikkelen omdat ze al perfect zijn. Ze hebben genoeg aan de eigenschappen waar ze mee geboren zijn: een mooi gezicht, kleine voeten of een aangenaam temperament.

In sommige mondelinge sprookjes wordt een heel ander beeld van vrouwen gegeven. Stone wijst erop dat de 186 heldinnen uit vijf grote Anglo-Amerikaanse sprookjesverzamelingen niet enkel passieve prinsessen zijn:

'England has a female version of "Jack and the Beanstalk," for example, and the United States has several heroines well suited to a tough pioneering life. They do not always rely on sympathetic fairy godmothers or overprotective dwarfs, nor do they always await the last-minute arrival of the hero. And, as already mentioned, they are more often aggravated by male villains than by the familiar wicked stepmother.' (Stone, 1975: 45)

In deze verhalen wordt geen stereotype conflict tussen de passieve mooie vrouw en de agressieve lelijke vrouw gepresenteerd. Net als de mannelijke helden worden de heldinnen beoordeeld op hun acties. Hoewel de meeste heldinnen uiteindelijk trouwen en lang en gelukkig leven, staan hun bruiloften even centraal in het verhaal als die van de helden. Sommige echtgenoten worden zelfs gewonnen als passieve prijzen. De heldinnen zijn geen slachtoffers van vijandige krachten die buiten hun controle liggen, maar zijn uitdagers die de confrontatie met de wereld aangaan, in plaats van te gaan zitten wachten tot het succes hen voor de mooie voeten valt. Helaas zijn er weinig van dit soort heldinnen in mondelinge verhalen en bestaan ze helemaal niet in de Grimm-verhalen of de Disney-films (Stone, 1975).

Zipes (1983) beargumenteert dat ook Charles Perrault een eenzijdig beeld van de vrouw schetst in zijn sprookjes. Vrouwelijke behaagzucht is volgens Perrault een teken van onafhankelijkheid van de vrouw. Dit is volgens hem een bedreiging voor het huwelijk en het gezin, die hij beschouwt als een van de belangrijkste fundamenteën van de samenleving. Vrouwen moeten zich daarom volledig aan hun echtgenoten onderwerpen. De vrouwen in de sprookjes van Perrault zijn mooi, loyaal, ijverig in het huishouden, bescheiden en volgzaam. Bij de mannen daarentegen gaat het niet zozeer om hun uiterlijk en bescheidenheid, maar om verstand en ambitie. Voor vrouwen is het voornaamste doel het huwelijk, terwijl voor mannen 'social success and achievement are more important than winning a wife' (Zipes, 1983: 26). Deze portrettering van vrouwen is veel feministen een doorn in het oog. Een aantal feministen stelt zich tot doel om sprookjes te herschrijven, waarbij de vrouwelijke karakters een actievere rol krijgen toebedeeld.

In de versies uit de negentiende eeuw zou dus een veranderende rol van Beauty te vinden kunnen zijn, met name in de versies van vrouwelijke auteurs. De geschreven versies van de vrouwelijke auteurs stammen echter uit het midden van de achttiende eeuw, en zullen dus nog geen tekenen van feminisme bevatten. Daarom is te verwachten dat uit de analyse van *Beauty and the Beast* zal blijken dat de rol van Beauty eerst vanaf de negentiende eeuw verandert, als gevolg van de feministische golven. De latere versies zijn echter allen door mannen geschreven of geproduceerd en het is de vraag of deze mannelijke auteurs zich veel hebben aangetrokken van de strijd van vrouwen om gelijke rechten. Daardoor mag worden aangenomen dat in deze latere versies de rol van Beauty grotendeels ongewijzigd zal blijven. Een uitzondering wordt gemaakt voor de laatste versie. Deze Disney-film is in 1991 gemaakt, in een periode waarin het in de gehele maatschappij niet langer geloofwaardig was om een vrouw in een onderdanige rol te plaatsen. Daarnaast was de schrijver van het script een vrouw. Daarom mag worden verwacht dat de Disney-versie een verandering in de rol van Beauty zal tonen.

3.2.2 Socialisatie en educatie

In het bovenstaande gedeelte is beschreven hoe Franse auteurs in de achttiende eeuw hun opvattingen over educatie en socialisatie van kinderen in de sprookjes verwerkten. In Duitsland vond aan het eind van diezelfde eeuw een soortgelijk proces plaats. Daar maakten sprookjes tot aan de laat-achttiende eeuw deel uit van het volwassen vermaak. De literatuur die specifiek voor kinderen werd geschreven, was bedoeld om te instrueren, niet om te vermaken. Het zeer beperkte aantal boeken en kranten dat speciaal voor kinderen was geschreven,

circuleerde in 1800 bij slechts één procent van de Duitse jeugd. Met de introductie van de basisschool, en de daarbij behorende alfabetisering van kinderen, kwam hier snel een einde aan. In het midden van de negentiende eeuw was er een explosie aan publicaties voor kinderen, en in de laatste deel van deze eeuw rolde er een constante stroom aan jeugdliteratuur van de pers.

Handelaren verspreidden in heel Duitsland sprookjesedities uit “Die blaue Bibliothek”, een kopie van de Franse “Bibliothèque Bleue” die zo genoemd wordt omdat er gebruik werd gemaakt van goedkoop blauw papier. Binnen de Duitse jeugdliteratuur van de negentiende eeuw namen de sprookjes van Grimm een centrale positie in. Bottigheimer (1987) schrijft dat de gebroeders Grimm het eens waren met de toen gangbare gedachte dat jeugdliteratuur goed zou zijn voor de religieuze, morele en sociale ontwikkeling van kinderen. Verhalen uit de achttiende en vroeg-negentiende eeuw eindigden over het algemeen met een moralistische aansporing tot correct gedrag. Wilhelm Grimm was zich bewust van de invloed die de groeiende collectie sprookjes op jonge lezers had: ‘Diligent work, gender-specific roles, a generally punitive stance towards girls and women, and a coherent world view conducing to stability in the social fabric take shape over his years of editing and expanding the collection’ (Bottigheimer, 1987: 19). De sprookjes van Grimm werden thuis en op school ingezet als een instrument voor socialisatie. De schooledities van de sprookjesverzamelingen lieten sprookjes die op fantasie berustten achterwege, en concentreerden zich op de sprookjes die konden dienen als stof voor discussies over het familieleven, vriendschappelijke relaties en de relatie tussen meester en dienaar of gastheer en gast (Bottigheimer, 1987). Leraren hadden de beschikking over uitgewerkte lesmodellen over sprookjes.

Tijdens de Tweede Wereldoorlog kregen de lesmodellen een onheilspellend karakter. De Duitse pedagogische academie publiceerde Nazi-interpretaties van de sprookjes van Grimm, waaronder een versie van Assepoester, waarin de prins het pure bloed van Assepoester herkent en waardeert, en de tot een ander ras behorende stiefmoeder en zussen worden gestraft. Na de oorlog werden de vooroorlogse lesmodellen weer in gebruik genomen. Enkele doelstellingen werden aangepast, maar de aanpak bleef tot in de jaren tachtig grotendeels hetzelfde.

Te verwachten is dat de achttiende- en negentiende-eeuwse versies van *Beauty and the Beast* een didactische en moralistische insteek zullen vertonen, omdat in die periode er een omslag plaatsvond van literatuur voor volwassenen naar jeugdliteratuur. Sprookjes verplaatsten zich van het terrein van volwassenen naar de kinderkamers. Vanaf het begin van de twintigste eeuw veranderde de jeugdliteratuur van karakter en lag de nadruk meer op een romantische uitwerking van het verhaal en de personages, zonder een overheersende moraal. Ook in de filmversies, die een ander, meer divers publiek trekken, verdwijnt het moraliserende karakter.

3.2.3 Multiculturalisme

Aan het begin van de twintigste eeuw nam de belangstelling voor niet-westerse culturen toe. In films leidde deze belangstelling in eerste instantie tot een gestereotypeerde weergave van verschillende bevolkingsgroepen. In Amerika waren dit vooral de Indianen, Afro-Amerikanen en later de Latijns-Amerikanen. Het beeld van een moordende Indiaan, een gezellige zwarte “momma” als dienstmeid, en de criminele Latino kwamen regelmatig voorbij in Hollywood-films. Vanaf de jaren tachtig werd in Hollywood geprobeerd om het gestigmatiseerde beeld van bepaalde etnische groepen te corrigeren. Zo werd *Dances with Wolves* (1990) de eerste film die een pro-Indiaans standpunt had, en kregen Afro-Amerikaanse acteurs steeds vaker rollen die niet gebaseerd waren op stereotypes. Zo werd er bijvoorbeeld van het sprookje Assepoester in 1997 een versie gemaakt met voornamelijk Afro-Amerikaanse acteurs. De laatste jaren wordt ook getracht de beeldvorming over de Latijns-Amerikaanse bevolkingsgroep bij te schaven. De invloed van multiculturalisme op film kan dus terug te zien zijn in de toevoeging van niet-westerse attributen en karakters, of door het vervangen van bestaande karakters door niet-westerse karakters.

3.2.4 Massamedia en commercie

Na de Tweede Wereldoorlog kende men in Europa een stijgende welvaart. Mensen kregen meer vrije tijd en meer geld, en de vraag naar vermaak nam toe. Het lezen van boeken nam af, en consumenten zochten hun vermaak steeds vaker in radio, televisie en bioscoopbezoek. Deze media waren bij uitstek geschikt om reclame te maken voor producten. Commercie wakkerde bij consumenten de behoefte naar steeds iets meer en net iets anders aan. Er werd door filmmakers gezocht naar vernieuwing, om te kunnen voldoen aan deze behoefte. Sprookjes die verfilmd werden kregen een nieuw jasje, nieuwe personages en nieuwe verhaallijnen. Dat gebeurde niet alleen om een avondvullende film van negentig minuten te kunnen produceren, maar ook om het publiek iets nieuws te bieden. Nieuwe technieken, zoals 3D-technologie, maken het voor filmmakers mogelijk om verhalen te visualiseren op manieren die eerder niet mogelijk waren. De basisstructuur en het morele element van sprookjes blijft daarbij vaak intact. De Hollywood-moraal, waar de slechteriken nooit winnen en obstakels uiteindelijk altijd door de helden worden overwonnen, sluit uitstekend aan bij die van sprookjes. Het is dan ook niet verwonderlijk dat er de laatste jaren een grote hoeveelheid sprookjesverfilmingen, en zelfs nieuwe sprookjes, in de bioscoop zijn verschenen.

Niet alleen de inhoud van sprookjes verandert door commercie, maar ook de vorm. Literaire versies verliezen aan populariteit en brengen minder geld op dan filmversies. Films bereiken een groter publiek en vooral de Disney-varianten brengen de aanvullende mogelijkheid van merchandising mee. Knuffels, tassen, stickers, broodblikken, kleding, pennen, etuis, etc. met afbeeldingen van favoriete karakters brengen extra geld in het laatje. Dit maakt de keuze voor een filmversie aantrekkelijker.

Te verwachten is dat er in de filmversies van *Beauty and the Beast* gekozen is voor nieuwe personages en verhaallijnen, om de commerciële aantrekkingskracht van het verhaal te vergroten. Het publiek heeft behoefte aan vernieuwing, waardoor elke versie iets nieuws en unieks moet bieden. Dit leidt tot aanpassingen aan de verhaallijn en personages. Daarnaast deinzen commerciële producten vaak terug voor verhaallijnen met meerdere lagen en complexe karakters, om het product zo toegankelijk mogelijk te maken voor het publiek. Dit zal leiden tot vereenvoudiging van de verhaallijn en karakters. Verschillen tussen de versies kunnen dus mogelijk verklaard worden door de invloed van commercie op auteurs en filmmakers. Wanneer zij voor een breder, ander of groter publiek schrijven of produceren zullen ze de verhaallijn aanpassen aan de behoeftes van hun doelgroep.

3.3 Andere factoren: Techniek en trends

3.3.1 Ontwikkeling techniek

Technologische ontwikkelingen, zoals de uitvinding van de boekdrukkunst en diverse filmtechnieken, zijn de stuwende kracht achter het commerciële succes van sprookjesversies. Bij de overgang van een mondeling naar een literair sprookje speelde de ontwikkeling van de boekdrukkunst een grote rol. Naarmate die techniek zich ontwikkelde, verspreidden de literaire versies zich steeds verder over Europa en Amerika. Voor het ontstaan en de verspreiding van filmversies zijn de uitvinding van de fotocamera, projectie en film erg belangrijk. Vanaf het begin van de twintigste eeuw verschenen de eerste verfilmingen van populaire literaire werken, waaronder ook veel sprookjes. Naarmate de filmtechniek zich ontwikkelde, werden de films steeds langer. Om negentig minuten film te kunnen vullen, moesten personages en verhaallijnen worden gewijzigd, of zelfs toegevoegd. De ontwikkeling van techniek had dus niet alleen invloed op de vorm (mondeling, literair of visueel), maar ook op de inhoud.

Verwacht mag worden dat de ontwikkeling van de techniek de vorm en inhoud van *Beauty and the Beast* zal beïnvloeden. De literaire traditie legde de verhalen vast in een relatief statische vorm. De ontwikkeling van de filmtechniek zal naar verwachting leiden tot uitbreiding van de verhaallijn en de personages, of het toevoegen van nieuwe personages, omdat de

films negentig minuten moesten volmaken. Nieuwe technieken, zoals 3D-technologie en de groeiende mogelijkheden van animatie, zullen leiden tot steeds nieuwere vormen van vermaak. Deze ontwikkelingen zullen de vorm en de inhoud van *Beauty and the Beast* beïnvloeden.

3.3.2 Trends

Diverse trends op het gebied van lezen en nieuwe media hebben invloed op de vorm van het sprookje. Door een toename van de geletterdheid verspreidde het literaire sprookje zich in de achttiende en negentiende eeuw in een toenemend tempo. Steeds meer mensen konden lezen, en het literaire aanbod nam snel toe. Aan het eind van de twintigste eeuw ontstond een nieuwe trend door de opkomst van de film. Mensen kregen steeds meer behoefte aan visuele beelden, en het aanbod van films werd steeds groter. Tot circa 1970 was men voor bewegende beelden voornamelijk aangewezen op de bioscoop, maar in 1970 was televisie in nagenoeg alle huiskamers doorgedrongen (Knulst, 1999). Sinds die tijd is het aantal uren dat men aan televisiekijken besteedt steeds verder toegenomen, met als gevolg een afname van het lezen van boeken. Zo werd in Nederland in 1955 nog gemiddeld 21 procent van de vrije tijd aan lezen besteed, maar daalde het percentage in 1962 naar 17 procent, in 1975 naar 13 procent en in 1995 naar 9 procent. Het gaat daarbij wel om lezen van alle gedrukte media, en niet over boeken in het bijzonder. Voor boeken geldt een terugval van 2,4 uur per week in 1955 naar 0,9 uur per week in 2000 (Knulst, 1999, Van den Broek et al, 2009). In de periode tussen 2000 en 2005 vond een stabilisatie plaats in het aantal uren dat besteed wordt aan het lezen van boeken (Van den Broek et al., 2009).

De opkomst van de televisie, en eveneens van de computer, had ook gevolgen voor het bioscoopbezoek. Het bioscoopbezoek daarentegen fluctueert nogal. Over het algemeen wordt 1978 beschouwd als een topjaar met een bezoekersaantal van 27,8 miljoen mensen. In die periode was de video nog niet uitgevonden en waren films zoals *Grease* en *Saturday Night Fever* grote publiekstrekkingen. Mede als gevolg van de uitvinding van de videorecorder nam in de periode van 1978 tot 1992 het aantal bezoekers af tot dertien miljoen. Daarna stegen de bezoekersaantallen echter weer langzaam. In 2009 steeg het aantal bezoekers naar 27,2 miljoen, een groei van 15 procent ten opzichte van 2008 (ANP, 2010). Om het publiek vast te houden, wordt er constant gezocht naar goede verhalen en probeert men het publiek te verleiden met de laatste technologieën, zoals 3D-projectie.

Voorspellingen over de invloed van diverse trends in de maatschappij op de vorm en inhoud van *Beauty and the Beast* zijn moeilijk te maken, omdat het een inventarisatie vereist van alle trends die mogelijk van invloed zouden kunnen zijn. Daarom is ervoor gekozen om de invloed van trends verder uit te werken nadat de analyse is uitgevoerd. Dan zal blijken welke trends zichtbaar invloed hebben gehad op de verhaallijn en de vorm van de versies.

3.4 Overzicht verwachtingen

Het is door Propp aangetoond dat volksverhalen opgebouwd zijn uit twee verschillende elementen, namelijk namen en attributen van karakters enerzijds, en acties van karakters anderzijds. De namen en attributen zijn aan verandering onderhevig, de acties zouden hetzelfde blijven. Volgens Propp bepalen de acties de structuur van het verhaal, waardoor ze moeilijker te wijzigen zijn. Ik ben het daar grotendeels mee eens, maar verwacht dat er door het ontstaan van nieuwe technologische mogelijkheden – zoals de ontwikkeling van de filmtechniek – ook veranderingen zullen zijn in de acties. Daarnaast wil ik aan deze drie elementen nog een vierde toevoegen, namelijk de conversaties. Die hebben hetzelfde karakter als de acties – ze dragen bij aan de basisstructuur van het sprookje – en zullen in literaire versies weinig veranderen. In filmversies, daarentegen, zullen ze wel wijzigen, omdat films vaak een andere structuur vereisen dan literaire verhalen.

Als de basisstructuur van sprookjes hetzelfde blijft, en de namen en attributen worden aangepast aan de cultuur waarin het verhaal verschijnt, blijft er een basisverhaal over dat door alle auteurs en filmmaker zal worden overgenomen. Auteurs zullen elkaar echter wel

beïnvloeden. Doordat er schriftelijk vergelijkingsmateriaal beschikbaar was, werd het voor de diverse auteurs gemakkelijker om elementen met elkaar te vergelijken en het sprookje vervolgens te herschrijven met een eigen mix van elementen. Zo is *Assepoester* in Europa voor het eerst opgeschreven door Giambattista Basile. De bekendste versie van het verhaal is geschreven door Charles Perrault, die zich op Basile baseerde. De gebroeders Grimm waren bekend met de versie van Perrault, maar claimen dat zij zich op Duitse volksverhalen baseerden en verschillen daarom op verschillende punten met de versie van Perrault en Basile. Voor filmmakers is het vooral belangrijk om te herkennen welke elementen succesvol zijn en welke niet. Deze elementen worden behouden, terwijl andere elementen worden gewijzigd of nieuwe elementen worden toegevoegd.

Bottigheimer (1987), Zipes (1982), Dundes (2003) en Gubrium (2005) hebben aangetoond dat de ontwikkeling van sprookjes niet los is te zien van de maatschappij waaruit ze voorkomen. Ze gaan er daarbij van uit dat de maatschappij invloed uitoefent op de inhoud van sprookjes, en niet andersom. Omdat 'de maatschappij' een breed begrip is, wordt in dit onderzoek gefocust op vier verschillende ontwikkelingen, die mogelijk van invloed zijn op de inhoud en de vorm van sprookjes. Dit zijn (a) feminisme; (b) socialisatie en educatie; (c) multiculturalisme; en (d) massamedia en commercie. De feministische golven die in Europa en Amerika waar te nemen waren, kunnen terug te zien zijn in de sprookjes, doordat bijvoorbeeld vrouwen een andere – actievare – rol gaan spelen. Ook de groeiende belangstelling voor andere culturen zou terug te vinden kunnen zijn in sprookjes. Dit kan door de toevoeging van nieuwe niet-westerse karakters, of door het vervangen van alle bestaande karakters door karakters uit andere culturen. In de achttiende en negentiende eeuw werden opvattingen over opvoeding en onderwijs verwerkt in sprookjes, waardoor de inhoud van sprookjes enigszins werd aangepast. Extra toegevoegde conversaties hadden tot doel de kinderen uit de hogere klassen, en later alle kinderen die basisonderwijs genoten, een christelijke moraal bij te brengen. Tot slot zorgden de opkomst van massamedia en commercie voor een behoefte bij consumenten naar vernieuwing in vermaak. De inhoud en vorm van sprookjes veranderden om te voorzien in de behoefte naar iets nieuws.

De ontwikkeling van mondelinge naar literaire sprookjes, en van literaire naar visuele versies werden sterk beïnvloed door diverse trends, zoals de groei van alfabetisme en de toename van de behoefte aan visuele beelden, en de opkomst van nieuwe technieken, zoals de boekdrukkunst en de filmtechniek. De inhoud van sprookjes veranderde eveneens door deze technieken, bijvoorbeeld door de toevoeging van nieuwe elementen. Dit hoeft echter niet direct te betekenen dat de verhaallijn gecompliceerder wordt. Hoewel het medium film vraagt om nieuwe karakters en verhaallijnen, verwacht de commercie juist dat een verhaallijn en de karakters zo ongecompliceerd mogelijk blijven om een zo groot mogelijk publiek te kunnen bereiken.

HOOFDSTUK 4: ONDERZOEKSOPZET

4.1 Probleemstelling

In dit onderzoek zal worden onderzocht hoe sprookjes in het algemeen zich hebben ontwikkeld van een mondeling genre tot een literair en visueel genre, hoe het sprookje *Beauty and the Beast* zich vanaf het moment dat het werd opgeschreven tot het heden heeft ontwikkeld, en hoe de gevonden ontwikkelingen mogelijk te verklaren zijn door veranderingen in de maatschappij. Daarbij staat de volgende onderzoeksvraag centraal:

Op welke wijze heeft het sprookje Beauty and the Beast zich ontwikkeld van een mondeling sprookje naar een literair en visueel sprookje? Hoe zijn de gevonden ontwikkelingen te verklaren door veranderingen in de maatschappij en techniek?

Om de centrale onderzoeksvraag concreet te kunnen beantwoorden is deze opgedeeld in een viertal deelvragen:

1. Op welke wijze ontstond het literaire sprookjesgenre?
2. Hoe verliep de ontwikkeling van een geschreven sprookjesgenre naar een visueel sprookjesgenre?
3. Hoe heeft het sprookje *Beauty and the Beast* zich ontwikkeld van een mondeling sprookje naar een literair en visueel sprookje?
4. Hoe zijn de gevonden ontwikkelingen te verklaren door veranderingen in de maatschappij en techniek?

4.2 Onderzoeksmodel

In het onderzoeksmodel (Figuur 4.1: Onderzoeksmodel) is getracht de verschillende verbanden tussen de elementen uit de centrale onderzoeksvraag overzichtelijk te maken. Dit onderzoek richt zich op het in kaart brengen van veranderingen in de inhoud van het sprookje *Beauty and the Beast*. Een tweede stap is het vinden van verklaringen voor de gevonden veranderingen. Verwacht wordt dat deze te vinden zijn in veranderingen in de maatschappij en de vorm van het sprookje.

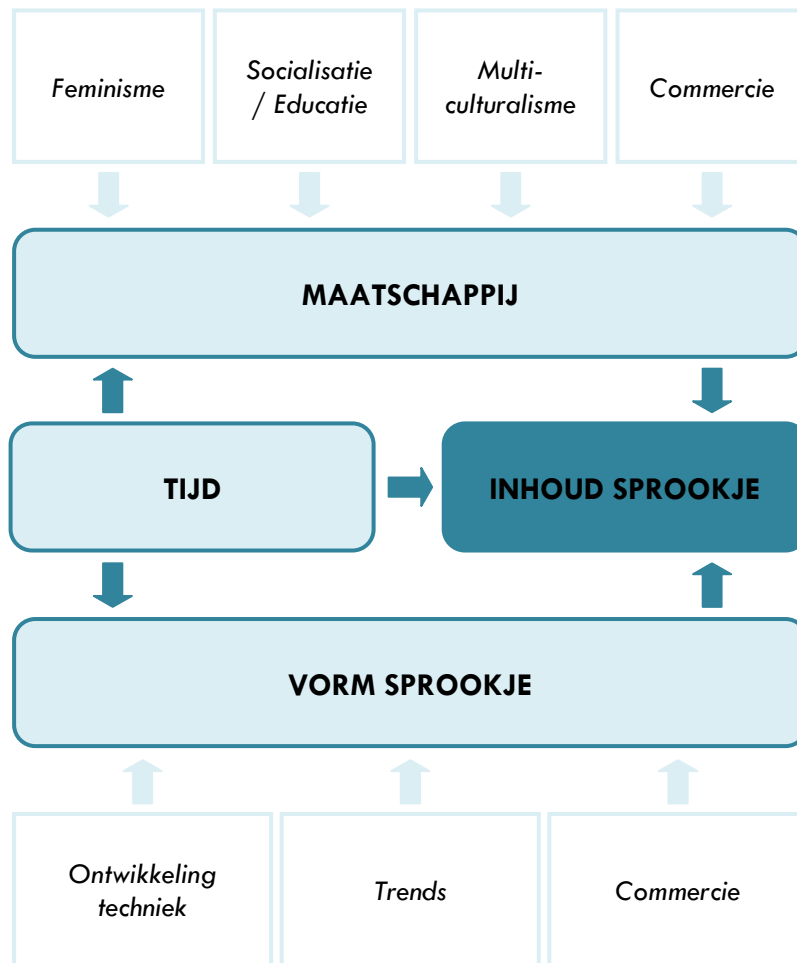
4.3 Operationalisering

In deze paragraaf worden de theoretische concepten uit het onderzoeksmodel geoperationaliseerd. De invloed van de afzonderlijke factoren op de inhoud en vorm van sprookjes is uitwerkt in het theoretisch kader (Hoofdstuk 3). Hieronder zal worden toegelicht hoe deze factoren concreet gemeten gaan worden.

4.3.1 De maatschappij

'De maatschappij' is een zeer breed begrip, en vereist enige toelichting. Dit onderzoek heeft niet de intentie de gehele maatschappij, met alle onderliggende lagen en facetten te analyseren. Enkele belangrijke en zichtbare veranderingen in de afgelopen eeuwen, waarvan verwacht wordt dat ze invloed hebben op de veranderingen in de inhoud van *Beauty and the Beast*, zullen worden behandeld. Het betreft de opkomst van het feminisme en het multiculturalisme, de veranderingen in de opvattingen over educatie en socialisatie, en de opkomst van de commercie.

Figuur 4.1: Onderzoeksmodel



Feminisme. De invloed van feminisme op de inhoud van sprookjes wordt vastgesteld door de veranderingen in de rol van vrouwelijke en mannelijke personages. De eerste en tweede feministische golf worden als markeringspunt gebruikt. Er mogen voor en na de golven verschillen worden verwacht in het feministische gehalte in de samenleving en in de sprookjes. In de vergelijking van dit gehalte in zowel de samenleving als in het sprookje zou er een parallel te zien moeten zijn. Het is bekend dat feministische auteurs sprookjes herschrijven, waarbij vrouwelijke personages met een passieve rol in het originele sprookje een nieuwe, actievere rol krijgen toebedeeld. Door in kaart te brengen of de rol van personages verandert, en in welke periode dat gebeurt, kan de invloed van emancipatie op de inhoud van *Beauty and the Beast* worden gemeten.

Multiculturalisme. De invloed van multiculturalisme op de inhoud van sprookjes kan gemeten worden door het in kaart brengen van de personages. Zoals uitgelegd, ontstond er aan het begin van de twintigste eeuw belangstelling voor niet-westerse culturen, en werd vanaf de jaren tachtig geprobeerd het gestigmatiseerde beeld van die niet-westerse culturen te corrigeren. In de versies wordt gezocht naar sporen van andere (niet-westerse) culturen, waarna wordt gekeken of deze sporen enigszins parallel lopen aan veranderingen op dit gebied in de maatschappij.

Socialisatie / Educatie. De invloed van socialisatie en educatie op de inhoud van *Beauty and the Beast* wordt gemeten door te letten op aanwijzingen voor pedagogische en socialiserende opmerkingen over gedrag en zelfbeeld. Gelet wordt op de personages, hun gedrag en de

consequenties van hun gedrag. Het belonen van goed gedrag en het bestraffen van slecht gedrag is een voorbeeld van een pedagogische functie.

Commercie. De invloed van commercie op de inhoud van sprookjes is te meten door de verschillen in de verhaallijn te onderzoeken. Commerciële films, die een zo groot mogelijk publiek willen trekken, sleutelen vaak aan de verhaallijn en gebruiken de nieuwste technieken om het verhaal zo aantrekkelijk mogelijk te maken voor een zo groot mogelijk doelgroep. Ook de vorm van de sprookjes wordt beïnvloed door commercie, omdat het commercieel aantrekkelijker is om een filmversie dan een literaire versie te creëren. Gelet zal worden op elementen die een verhaal aantrekkelijk maken, zoals de mate van romantiek en humor, de aanwezigheid van een happy end, de gecompliceerdheid van het verhaal en herkenbaarheid van elementen en attributen uit het verhaal.

4.3.2 *Vorm sprookje*

In dit onderzoek wordt onderscheid gemaakt tussen drie verschillende vormen: (1) het mondelinge sprookje, (2) het literaire sprookje, en (3) het visuele sprookje. Elke vorm kent haar eigen specifieke manier van het vertellen van een verhaal. Bij mondelinge sprookjes wordt het sprookje met behulp van handgebaren en gezichtsuitdrukkingen aan een grote kring van toehoorders doorgegeven. Een literaire versie kan zowel worden voorgelezen aan een groep mensen, als solitair worden gelezen. Bij de laatstgenoemde vorm gaan de begeleidende handgebaren en gezichtsuitdrukkingen verloren. Deze handelingen worden dan vaak beschreven in de literatuur, waardoor er aanpassingen komen in de verhaallijn. Het visuele sprookje kent vaak een grote kring van toeschouwers, en maakt volop gebruik van de visuele mogelijkheden. Deze worden echter niet door de verteller van het verhaal gebruikt, maar door de personages uit het verhaal zelf. Op deze wijze kan een verhaal erg beeldend worden overgebracht op een groot publiek. De maker van de film moet echter creatief zijn in het vormgeven van zijn personages en de setting van het verhaal. Waar die in een literaire versie vaak worden beschreven kan een film volstaan met een enkel beeld. Dit heeft echter niet direct gevolgen voor de verhaallijn, maar het kan een verhaal wel flink inkorten omdat uitvoerige beschrijving niet langer nodig zijn. Om een film avondvullend te maken, dat wil zeggen langer dan zestig minuten, moet een filmmaker creatief zijn en vaak zijn toevlucht nemen tot extra verhaallijnen en de toevoeging van zelfbedachte personages. Dit wordt dan beschouwd als een verandering in de inhoud van het sprookje.

De vorm van het sprookje is aan verandering onderhevig. Hierop zijn verschillende factoren van invloed. In dit onderzoek komen verschillende van deze factoren aan de orde, namelijk de ontwikkeling van de techniek, diverse trends op het gebied van lezen en nieuwe media en de commercie. Van deze factoren wordt verwacht dat ze invloed uitoefenen op de inhoud van sprookjes. Na de daadwerkelijke inhoudsanalyse zal pas blijken of er inderdaad sprake is van invloed van deze factoren.

Techniek. Technologische ontwikkelingen speelden een grote rol bij de overgang van de ene naar de andere vorm. Literaire versies floreerden na de uitvinding van de boekdrukkunst, en visuele versies werden populair na de ontwikkeling van de filmtechniek. In de films wordt gezocht naar tekenen van technische vernieuwing. Vaak gaan wijzigen in de verhaallijn door technische ontwikkelingen, zoals het toevoegen van nieuwe personages, samen met wijzingen om andere reden. Een personage wordt bijvoorbeeld toegevoegd om de verhaallijn op te rekken, maar ook om een karakter meer diepgang te geven en interessanter te maken voor het publiek. Hoewel er in de analyse geprobeerd zal worden om aan alle te onderzoeken ontwikkelingen aandacht te besteden, zal dat niet altijd mogelijk zijn omdat veranderingen vaak meerduidelijk zijn.

Trends. De toename van de geletterdheid en een groeiende behoefte aan nieuwe vormen van vrijetijdsbesteding zorgden voor een verschuiving in het aanbod van mondelinge, literaire en

visuele vormen. Na de analyse zal blijken of verschillende trends in de samenleving, die ook samenvallen met ontwikkelingen in de hierboven genoemde factoren, verantwoordelijk zijn voor veranderingen tussen de verschillende versies.

4.4 Methodes

4.4.1 Dataverzameling

Tijdens de eerste fase van het onderzoek werd literatuur verzameld over de ontwikkeling van sprookjes in het algemeen, over diverse auteurs van sprookjes, over het sprookje *Beauty and the Beast*, en over de brede maatschappelijke factoren en andere factoren uit het onderzoeksmodel. In deze fase werden ook de zeven te analyseren versies van *Beauty and the Beast* verzameld. De vier literaire versies van *Beauty and the Beast* werden geselecteerd aan de hand van literatuur over het sprookje. De drie filmversies konden aan de hand van de internationale filmdatabase www.imdb.com worden geselecteerd. Deze database geeft een overzicht van alle gemaakte filmversies van een bepaald 'thema'. Van het "thema" *Beauty and the Beast* werden 47 films gemaakt die overeen komen met de zoekterm "*The Beauty and the Beast*". Uit deze lijst is een selectie van drie films gemaakt. Geprobeerd is om tussen de verschijningsdata van de verschillende literaire versies een periode van 50 jaar te laten zijn. Voor de filmversies is een periode van circa vijftien jaar gekozen. Daarbij speelde beschikbaarheid een grote rol. Belangrijk was dat de verhaallijn niet zover afweek van de grondtekst uit 1740 dat een vergelijking een kwestie van "natte-vinger-werk" zou worden. Al te vergezochte en abstracte interpretaties³ werden daarom vermeden, om te voorkomen dat het afbreuk zou doen aan de validiteit en betrouwbaarheid van het onderzoek.

4.4.2 Kwalitatieve inhoudsanalyse

De ontwikkeling van de inhoud van *Beauty and the Beast* wordt onderzocht door middel van een kwalitatieve inhoudsanalyse van zeven verschillende versie van het sprookje. In dit onderzoek is gekozen voor vier literaire versies en drie filmversies. De eerste literaire versie stamt uit 1740, en is geschreven door de Franse Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve. De overige drie versies zijn de volgende:

1. Beaumont, Jeanne-Marie Leprince de. 1756. *Beauty and the Beast*. In: *The Young Misses Magazine, Containing Dialogues between a Governess and Several Young Ladies of Quality, Her Scholars*. Londen: C. Nourse.
2. Lamb, Charles. 1811. *Beauty and the Beast: or a Rough Outside with a Gentle Heart*. Londen: Field & Tuer, The Leadenhall Press.
3. Quiller-Couch, Arthur, 1910. *The Sleeping Beauty and other Fairy Tales*. New York: George H. Doran Company.

De drie geselecteerde filmversies zijn de volgende:

1. Cocteau, Jean. 1946. *La Belle et la Bête*.
2. Marnier, Eugene. 1987. *Beauty and the beast*.
3. Trousdale, Gary & Wise, Kirk. 1991. *Beauty and the Beast*.

De literaire versies zullen worden opgedeeld in afzonderlijke scènes. Dit vereist enige creativiteit van de onderzoeker, die zelf de scènes zal moeten afbakenen. Elke scène wordt vervolgens gecodeerd. Daarbij wordt onderscheid gemaakt tussen vier verschillende elementen: (1) personages, (2) attributen, (3) dialogen, en (4) handelingen. Met attributen

³ Bijvoorbeeld *Beauty and the Beast* van Ed McBain (1982), over een mooie vrouw die dood wordt gevonden, waarna haar lelijke man wordt verdacht van haar dood. Een detective, Matthew Hope, gelooft in zijn onschuld en gaat op onderzoek uit. Een ander voorbeeld is de film *No Such Thing* van Hal Hartley (2001), over de mooie journaliste Beatrice die de verdwijning van een cameraploeg in Ierland onderzoekt. Ze ontmoet het Beest en besluit hem te helpen door hem mee te nemen naar New York. Daar ontdekt ze dat het monster meer is dan hij lijkt te zijn (Amazon, 2010).

wordt bedoeld alle elementen die van belang zijn voor het verhaal en die in andere versies zouden kunnen veranderen. Daarbij valt te denken aan een huis, dat in de ene versie een klein huisje kan zijn en in de andere een groot herenhuis. Andere voorbeelden zijn de beschrijvingen van eigendommen, plaatsen, omstandigheden, situaties en kenmerkende eigenschappen van personages. Dialogen worden beschouwd als zodanig wanneer zij letterlijk uitgesproken zinnen in een tekst zijn, maar ook wanneer het gaat om niet uitgewerkte gedachten, dromen of conversaties.

Aan de hand van de gecodeerde elementen wordt een tabel ingevuld, die op overzichtelijke wijze inzicht moet geven in de structuur van het verhaal, en tegelijkertijd in de verschillende types elementen. Door het creëren van een overzichtelijke tabel kunnen de verschillende literaire versies goed met elkaar worden vergeleken. Het analyseproces voor filmversies is grotendeels hetzelfde, maar vereist een aantal extra handelingen. Voordat de filmversies gecodeerd kunnen worden, moeten ze worden omschreven. Dit gebeurt aan de hand van een analyseschema, waarin een aantal belangrijke gegevens wordt vermeld. Allereerst wordt aangegeven welke plaats de scène in de film heeft door het tijdstip te noteren⁴. Vervolgens wordt de scène beschreven, waarna de vier verschillende elementen, zoals hierboven beschreven, worden genoteerd. Daarna kunnen de filmversies op dezelfde manier worden geanalyseerd als de literaire versies. Doordat alle versies uiteindelijk in een zelfde type tabel worden geplaatst, is het mogelijk om ze goed met elkaar te vergelijken.

Na het uitvoeren van de kwalitatieve inhoudsanalyse van de verschillende versies kunnen de ontwikkelingen van de inhoud en vorm van *Beauty and the Beast* in kaart worden gebracht. Uit de resultaten van de vergelijking tussen de diverse versies van *Beauty and the Beast* zullen een aantal conclusies worden getrokken met betrekking tot de invloed van maatschappelijke factoren en de ontwikkeling van techniek op de inhoud en vorm *Beauty and the Beast*.

⁴ Bijvoorbeeld 01:42:36 - 01:46:24, dat wil zeggen dat het fragment begint als de film al 1 uur, 42 minuten en 36 seconden bezig is, en eindigt als de film 1 uur, 46 minuten en 24 seconden bezig is.

HOOFDSTUK 5: RESULTATEN

In onderstaande paragrafen worden de resultaten van de analyse van de verschillende versies gepresenteerd. Van elke versie wordt relevante achtergrondinformatie gegeven die van belang voor de interpretatie van de resultaten is. Vervolgens wordt een korte samenvatting van het verhaal gegeven, of worden de punten genoemd waarop het verhaal afwijkt van vorige versies. Daarna worden de personages en attributen behandeld. Ook wordt weergegeven hoe de versies zijn opgebouwd. Tot slot wordt getracht een verklaring voor de gevonden verschillen te vinden in maatschappelijke factoren.

5.1 Gabrielle-Suzanne Barbot de Gallon de Villeneuve (1740)

Verhalen over dierenbruidegoms en -bruiden circuleren al eeuwen lang in verschillende culturen. Traditionele verhalen die lijken op *Beauty and the Beast* zijn verzameld in India, Centraal-Azie, Europa en Afrika. De klassieke vertelling *Amor en Psyche*, geschreven door Lucius Apuleius in de tweede eeuw na Christus, wordt vaak gezien als een van de eerste voorlopers van *Beauty and the Beast*. De vertaling uit het Latijn maakten dit verhaal beschikbaar voor een grote publiek. 'Apuleius' text took on local coloration from the vernacular culture surrounding each new language in which it appeared. [A] family of European 'Beauty and the Beast' tales [emerged], whose plots arise from a narrative requirement that characterizes modern but not medieval stories; namely, that a beautiful woman accept and love an ugly husband' (Bottigheimer, 2010). Het thema is onder meer terug te vinden in de zeventiende-eeuwse *Re Porco (Koning Varken)* van Straparole, in Basile's *Pentamerone* uit 1634-1636 en in Charles Perraults *Riquet à la Houppe (Riket met de kuif)* uit 1697. Aarne-Thompson catalogiseerde 179 verhalen uit verschillende landen met hetzelfde thema als *Beauty and the Beast* (Charles, 1997). Het verhaal kwam in de zeventiende eeuw in gepubliceerde vorm beschikbaar voor Franse auteurs en werd daar voor het eerst in de vorm zoals we het nu kennen gepubliceerd door Madame de Villeneuve.

Villeneuves versie van *Beauty and the Beast* maakte deel uit van de verzameling verhalen *La Jeune Américaine, et les Contes Marins*, verteld vanuit het perspectief van een oude vrouw die een lange zeereis maakt. Villeneuve baseerde haar verhalen op eerdere literatuur en volksverhalen, met als doel haar vrienden uit de salons te vermaken (Charles, 1997). Villeneuve behoorde tot de 'tweede golf' van Franse sprookjesauteurs. Zij werd in haar werk beïnvloed door de 'eerste golf' auteurs, waaronder Charles Perrault, die vijftig jaar eerder begonnen waren met het opschrijven van sprookjes (Windling, 2007).

De bewerkte versie van *Beauty and the Beast* die voor deze analyse is gebruikt, komt uit *The Blue Fairy Book* van Andrew Lang (1889) en is een verkorte versie van het oorspronkelijk 362 pagina's tellende verhaal Villeneuve. De eerste helft van de oorspronkelijk tekst beslaat het bekende verhaal van *Beauty and the Beast*. De tweede helft van het verhaal wordt in beslag genomen door uitgebreide beschrijvingen van de strijd tussen feeën, van dromen, magie en voorspellingen, en van de afkomst van zowel Beauty als het Beest.

5.1.1 Het verhaal

Madame de Villeneuve legde met haar boek de basis voor het verhaal van *Beauty and the Beast* zoals we het nu kennen. Omdat alle volgende versies met deze tekst vergeleken zullen worden volgt hieronder een korte samenvatting van het verhaal:

Een rijke koopman heeft drie zonen en drie dochters. De oudste dochters zijn arrogant en geven veel geld uit aan feesten en kleding. De jongste dochter wordt vanwege haar schoonheid Beauty genoemd, is beleefd en leest graag. Plotseling verliest de koopman zijn rijkdom en moet naar een klein huisje, ver buiten de stad, verhuizen. Beauty werkt hard in het huishouden, maar haar zussen zijn lui. Dan krijgt de koopman bericht dat één van zijn schepen toch is binnengekomen. Zijn kinderen, die hopen op nieuwe rijkdom, overladen hem met

verzoeken voor dure cadeaus. Beauty vraagt hem alleen om een roos. Hij gaat op reis, maar moet net zo arm weer terugkeren. Onderweg naar huis verdwaalt hij in een bos, tot hij bij een paleis komt. Binnen warmt hij zich op en eet wat van een klaarstaande maaltijd. Als er na verloop van tijd nog niemand is verschenen valt hij in slaap. Omdat hij de volgende dag nog steeds niemand tegenkomt, begint hij te denken dat het paleis misschien voor hem is bedoeld, en hij haast zich om zijn paard te halen en het goede nieuws thuis te vertellen. Onderweg naar de stallen ziet hij rozen groeien, plukt er één en ziet plotseling een woedend Beest op zich afkomen. Het Beest wil hem laten gaan als een van zijn dochters zijn plaats in wil nemen. Zo niet, dan moet hij binnen drie maanden weer terugkomen. Het Beest geeft de koopman echter wel een kist met goud mee.

Thuisgekomen geeft de koopman Beauty haar roos en vertelt hij het hele verhaal. De zussen geven Beauty de schuld van alles, waarna zij aanbiedt de plaats van haar vader in te nemen. Haar broers en vader willen daar niets van horen, maar Beauty houdt stug vol. De koopman vertelt Beauty over de kist met goud, en Beauty adviseert haar vader die als huwelijkscadeau voor haar zussen te bewaren. Bij het afscheid van Beauty wrijven de zussen uien onder hun ogen om valse tranen op te wekken. In het kasteel aangekomen, is Beauty erg dapper als het Beest haar vraagt of ze vrijwillig is gekomen en ze mag blijven. 's Nachts droomt ze van een mooie dame die haar vertelt dat ze zal worden beloond. De volgende ochtend neemt ze afscheid van haar vader. Ze besluit het kasteel te verkennen en vindt een bibliotheek, een klavecimbel en muziekboeken. In een spiegel ziet ze haar vader, en ze raakt steeds meer overtuigd van de goede wil van het Beest. Elke avond tijdens het eten vraagt het Beest haar ten huwelijk en elke avond wijst ze hem af. Elke nacht droomt Beauty van een mooie Prins, die haar waarschuwt niet op uiterlijk te vertrouwen.

Na drie maanden in het paleis begint ze haar familie te missen en vraagt het Beest toestemming om hen een week te bezoeken. Ze krijgt toestemming, maar ze moet beloven na een week terug te komen, anders zal het Beest sterven. Als ze terug wil komen moet ze haar ring op tafel leggen voordat ze naar bed gaat. Beauty wordt wakker in het huis van haar vader en is erg blij hem weer te zien. Haar zussen zijn jaloers op Beauty's goede leven, maar laten haar kennismaken met hun nieuwe kennissen en aanbidders. Deze aanbidders worden direct verliefd op Beauty, waardoor de zussen nog jaloenser worden en Beauty graag zien vertrekken. Beauty stelt haar vertrek naar het paleis uit, totdat ze in een droom het Beest ziet sterven. Ze gaat direct terug naar het paleis, waar ze tevergeefs op het Beest wacht. Wanhopig gaat ze naar hem op zoek en vindt hem buiten. Het Beest is stervende en Beauty realiseert zich dat ze niet zonder het Beest kan leven. Het Beest verzekert haar dat haar liefdesverklaring hem weer nieuwe krachten heeft gegeven en zegt haar te gaan rusten. Beauty gaat slapen en heeft een verwarrende droom over de Prins. Als ze wakker wordt, probeert ze zichzelf te vermaken in het paleis en tijdens het gebruikelijke avondeten vraagt het Beest haar ten huwelijk. Deze keer zegt ze 'ja'. Prompt hoort ze artillerieschoten en vuurwerk. Na het eten gaat ze weer naar bed en als ze wakker wordt ziet ze niet het Beest maar de Prins naast zich in bed liggen. Ze realiseert zich dat het Beest en de Prins dezelfde zijn. Ze maakt hem wakker en de prins vertelt Beauty dat hij was betoverd door een slechte fee en dat hij weer mens zou worden als een meisje van hem zou houden ondanks zijn beestachtige uiterlijk. Een goede fee belooft Beauty, die met de Prins trouwt en nog lang, gelukkig en deugdzaam leeft.

5.1.2 Personages

De hoofdpersonages in Villeneuves verhaal zijn Beauty, haar vader, haar broers en zussen, het Beest / de Prins, de fee en de koningin-moeder. Het eerste personage dat geïntroduceerd wordt is een naamloze rijke koopman met zes zonen en zes dochters. Deze koopman zorgt goed voor zijn kinderen en geeft ze alles wat ze maar nodig hebben. Villeneuve portretteert de koopman als een gelukkig man, die zijn beroep goed uitvoert, waardoor hij een rijk man is geworden. Hij komt ietwat naïef over als hij het idee krijgt dat het lege paleis, vol met rijkdommen, misschien door een goede fee voor hem en zijn kinderen

bedoeld is, maar is ook dapper wanneer het Beest hem wil straffen. Het komt namelijk niet in zijn hoofd op om één van zijn dochters op te offeren voor zijn eigen geluk. De koopman speelt vooral in het begin van het verhaal een cruciale rol; als hij geen roos had geplukt was het verhaal heel anders gelopen.

Door het ontbreken van een moeder voor de kinderen van de koopman, zijn de zes dochters verantwoordelijk voor het huishouden. Nadat ze arm zijn geworden en verhuisd zijn naar een klein huisje op het platteland, moet iedereen de handen uit de mouwen steken. Alleen de jongste dochter bezit een natuurlijke vrolijkheid en probeert er het beste van te maken door haar familie op allerlei mogelijke wijzen te vermaken. Vanwege haar schoonheid wordt ze 'The Beauty' genoemd. De naam 'Beauty' staat symbool voor het personage van de jongste dochter, want ze is mooi in alles wat ze doet. Ze werkt hard, klaagt nooit, is tevreden met weinig, ziet het goede in iedereen en is erg zorgzaam. Beauty is overigens het enige personage dat een titel krijgt. De overige personages blijven naamloos, zelfs het Beest, dat simpelweg 'Beest' wordt genoemd. De woorden die worden gebruikt om haar karakter te omschrijven zijn allemaal positief, zelfs wanneer het gaat om haar gemoedstoestand als ze aan het begin van haar relatie met het Beest in zijn aanwezigheid verkeert. Beauty wordt omschreven als 'grappig', 'opgewekt', 'slim', 'mooi', 'vrolijk', 'onschuldig' (zie Tabel 1⁵) en ze voelt zich verantwoordelijk voor het vreselijke lot van haar vader. Tijdens haar contact met het Beest is ze 'bang', 'angstig', 'respectvol', 'dapper' en 'beleefd' (zie Tabel 1). Beauty lijkt een grote mate van zelfstandigheid te hebben. Ze voelt zich, ondanks haar jonge leeftijd, verantwoordelijk voor het geluk van haar familie en probeert hen op te vrolijken in moeilijke tijden. Daarnaast neemt ze zelf het besluit om de plaats van haar vader in te nemen en laat ze zich niet door haar broers en vader overhalen om van gedachten te veranderen. Villeneuve lijkt in Beauty alle goede kenmerken van een vrouw te willen verpakken: vlijtig, goedgehumeurd, slim, beleefd, dapper en een hoge mate van bereidheid tot zelfopoffering. Beauty stemt er in toe om bij een man te gaan leven die letterlijk een monster is, om daarmee het leven van haar vader te redden. Het lijkt of Villeneuve Beauty als het ultieme voorbeeld voor de meisjes uit de hoge klassen wil stellen.

De zussen van Beauty dienen als een voorbeeld van hoe een meisje zich niet dient te gedragen. De zussen zijn namelijk te trots op hun rijkdom, verkwistend, jaloers, en ze klagen veel en vaak over het verlies van hun rijkdom en rijke vrienden (zie Tabel 1). Ze lachen Beauty uit om haar pogingen er het beste van te maken en vragen hun vader om dure cadeaus, zonder zich af te vragen of hij dat kan betalen. Over de broers van Beauty wordt weinig bekend, behalve dat ze te jong zijn om voor zichzelf te zorgen en dat ze hard moeten werken op het land om in hun onderhoud te voorzien. Wel zijn ze bereid om het Beest te doden, om te voorkomen dat hun vader en Beauty naar zijn kasteel moeten vertrekken. Ook zij overladen hun vader met verzoeken om dure cadeaus, zonder rekening te houden met de kosten daarvan.

Villeneuves Beest wordt als het ware opgesplitst in twee verschillende elementen. Uiterlijk wordt het Beest omschreven als 'beangstigend', 'angstaanjagend', 'lelijk' en met een 'vreselijke stem' (zie Tabel 1). Het karakter van het Beest is echter 'zacht', 'aardig' en 'gul' (zie Tabel 1), en ook hij is, net als Beauty, bereid zijn eigen geluk op te geven voor dat van een ander. Hij laat Beauty haar familie bezoeken, met het risico dat ze niet meer terug komt en hij zal sterven. Een opvallend element zijn de dagelijkse huwelijksaanzoeken. Als moderne lezer is het moeilijk voor te stellen dat een jong meisje als Beauty een huwelijksaanzoek zou accepteren van een man, een beestachtige man, die ze nauwelijks kent. In de tijd van Villeneuve is dit echter een heel normale procedure. Door Beauty de aanzoeken herhaaldelijk te laten afwijzen, levert Villeneuve kritiek op dit systeem.

⁵ Tabel 1 toont hoe de personages in de tekst worden genoemd. Er is onderscheid gemaakt tussen directe en indirecte verwijzingen in de tekst. Directe verwijzingen zijn (karakter)eigenschappen die direct in de tekst worden genoemd. Indirecte verwijzingen zijn (karakter)eigenschappen die indirect uit de tekst kunnen worden opgemaakt. In de tabel zijn de originele Engelse woorden gebruikt. In de volgende beschrijving zal geprobeerd worden om deze Engelse termen een zo passend mogelijk Nederlands equivalent te geven.

De reden dat Beauty de aanzoeken van het Beest afwijst, is zijn afschrikwekkende uiterlijk. Wanneer ze het Beest beter leert kennen en er achter komt dat hij niet zo afschuwelijk is als hij er uit ziet, kan ze maar moeilijk accepteren dat ze meer voor hem voelt dan vriendschap. Het uiterlijk van het Beest weerhoudt haar er dan nog steeds van om zich aan de liefde over te geven. Pas als ze hem ziet sterven, realiseert ze zich dat ze niet zonder hem kan en verklaart ze hem de liefde. Het Beest verandert echter niet direct in een mens. Op een zeer zakelijke wijze beschrijft Villeneuve dat Beauty gaat rusten, in slaap valt en droomt over de Prins, die ze al zo vaak in haar dromen heeft gezien. In haar droom bedankt de Prins haar voor haar verstandige keuze. Beauty, die verliefd is geworden op de droomprins, is daarover zeer verbaasd, omdat de Prins in haar ogen een concurrent van het Beest is. Dat de Prins haar feliciteert met haar keuze voor zijn concurrent is voor haar onbegrijpelijk. Toch besluit ze met het Beest te trouwen. Als ze vervolgens weer gaat slapen droomt ze opnieuw over de Prins, die haar bedankt voor zijn redding, en als ze wakker wordt is het Beest eindelijk veranderd in een mens. Beauty is echter geen getuige van de transformatie en komt via haar dromen te weten dat het Beest en de Prins één en dezelfde persoon zijn. Na de transformatie behoudt de Prins het innerlijke karakter van het Beest, maar krijgt hij een nieuw, knap uiterlijk.

TABEL 1.		
VERSIE 1 - VILLENEUVE, 1740. (KARAKTER)EIGENSCHAPPEN DIRECT EN INDIRECT		
	Direct	Indirect
Koopman / vader	Fortunate, rich, poor, prudent, terrified, desperate, humbly, sad, frightened. <u>Door Beest:</u> ungrateful, insolence, honest, old.	Generous, grateful, protective of his daughters / Beauty.
Beauty	<u>Algemeen:</u> Brave, cheerful, sad, natural gaiety, amusing, pretty, clever, lovely, unhappy, poor, innocent, firm, encouraging, cheering, feared, anxiety, admiring, terror, respectful, cheerfully, afraid, happy, joyfully, terrified, politely. <u>Door Prins:</u> True-hearted, beautiful, unkind, cruel one. <u>Door fee:</u> Dear, courage. <u>Door zichzelf:</u> Ungrateful. <u>Door koningin:</u> Charming.	Hard-working, concerned, responsible, loving of the Beast.
Zussen	Extravagant, regretful of the loss of luxury, doleful, unhappy, lamenting their lost hopes, angry with Beauty, complaining, astonished.	Hard-working, denigrating towards Beauty, greedy.
Broers	Too young to be settled in life (original text), unhappy, astonished, lamenting.	Hard-working, greedy, protective of their father / Beauty.
Dorpsgenoten	Offered no help when they fell into poverty.	
Beest	<u>Algemeen:</u> Frightful, angry, terrible voice, rich, kind, generous, gruffly, gentle, ferocious looks, dreadful voice, sadly distressed, dolefully, loving of Beauty, gentle voice. <u>Door koopman:</u> Noble sir. <u>Door Beauty:</u> Horrible, not at all ferocious, ugly. <u>Door zichzelf:</u> Unhappy, faithfully, ugly creature.	Self-sacrificing.
Prins	<u>Algemeen:</u> Young, handsomer than ever seen, charming, unknown admirer, mysterious, beloved, sad, weary, reproachfully, dear, long-loved. <u>Door Beauty:</u> Sorrowful.	
Fee	Stately, beautiful.	
Koningin-moeder	Grand, queenly.	

In de bewerkte versie vindt de transformatie van het Beest direct na de acceptatie van het huwelijksaanzoek plaats. In de oorspronkelijke tekst gebeurt dit pas later. Alle romantiek is uit het verhaal verwijderd, wat nog eens bevestigd wordt door het tweede deel van Villeneuves verhaal. Zij beschrijft dat zodra de transformatie plaats heeft gevonden, een goede fee en de moeder van de Prins verschijnen. In eerste instantie is de koningin-moeder Beauty dankbaar voor het redden van haar zoon, maar wanneer ze hoort van de lage afkomst van Beauty heeft zij onmiddellijk bezwaar tegen het huwelijk van Beauty met haar zoon. De fee

benadrukt daarop dat de deugd van Beauty belangrijker zou moeten zijn dan haar afkomst. Zij doet vervolgens de werkelijke afkomst van Beauty uit de doeken. Zij is namelijk de dochter van de Koning (een broer van de koningin-moeder) en Koningin (een zus van de fee) van Happy Island. Als de koningin-moeder hoort dat Beauty in werkelijkheid haar nichtje is, geeft ze haar toestemming alsnog. Villeneuve weidt vervolgens verder uit over de reden van de betovering van de Prins en de afkomst van Beauty. Dit gedeelte is in deze analyse buiten beschouwing gelaten, omdat dit geen invloed heeft op de basisstructuur van het verhaal.

5.1.3 Attributen

In het verhaal wordt melding gemaakt van verschillende attributen die van belang zijn voor het verhaal. De meeste attributen hebben een ondersteunende rol. Villeneuve beschrijft bijvoorbeeld de eigenschappen van de koopman toen hij nog rijk was: *prachtig meubilair⁶, schilderijen, goud en zilver*. Al deze bezittingen vergaan en wat overblijft is een *kleine cottage, midden in een donker bos, ver weg van de stad*. De kinderen moeten op het veld werken, en na twee jaar in armoede te hebben geleefd, krijgt de koopman *ten tijde van de oogst* het bericht dat een van zijn schepen toch is aangekomen in een haven. Zijn kinderen vragen hem direct om *dure juwelen en jurken*. Alleen Beauty vraagt bescheiden om een roos. Tijdens zijn reis krijgt de koopman te maken met *sneeuw en wolven*, en moet hij schuilen in een *holle boomstam*. De koopman vindt in het kasteel een *vuur, bank, een kleine tafel met eten, een verse maaltijd met gebak en fruit*, en buiten het kasteel *vogels, bloemen, een laan van sinaasappelbomen en een agaten trap*. Wanneer Beauty in het kasteel is, ontdekt zij *standbeelden met brandende fakkels, prachtige jurken, schitterende juwelen, een beekje met bomen, spiegels, een klok die haar naam twaalf keer roept, een armband met een portret van de prins, kandelaars, een portrettengalerij, zeldzame vogels en apen, handwerkmaterialen, muziekinstrumenten, een bibliotheek en acht verschillende podia*. Beauty vindt het stervende Beest in een *grot in de tuin, vlakbij een fontein met water*. Wanneer ze haar liefde uitspreekt ziet ze *vuurwerk* dat zegt: 'Long live the Prince and his Bride' (Villeneuve, 1740). Tot slot blijkt de gulheid van het Beest uit de geschenken die hij aan Beauty en haar vader meegeeft. De koopman krijgt bij zijn tweede bezoek aan het kasteel *twee kisten met geschenken* mee en Beauty krijgt bij het bezoek aan haar familie *vier kisten vol geschenken* mee.

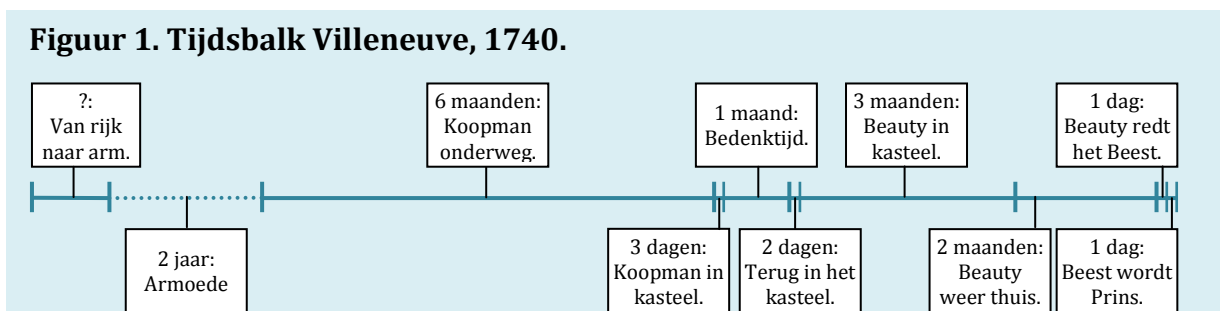
Naast deze ondersteunende attributen is er sprake van enkele attributen die een cruciale rol spelen in het verhaal. In dit verhaal zijn dat er drie: de roos, de dromen en een ring. Het eerste attribuut, de roos, is verantwoordelijk voor de komst van Beauty naar het paleis van het Beest. Nadat Beauty in het paleis is gearriveerd, speelt de roos geen verdere rol meer. Het tweede attribuut, de dromen, zorgen bij Beauty vooral voor verwarring. Zonder de dromen over een droomprins zou haar relatie met het Beest heel anders zijn. Het lelijke Beest wordt nu naast de mooie Prins geplaatst, waardoor de keuze voor het Beest voor Beauty nog moeilijker wordt. Het brengt een gecompliceerdheid aan in het verhaal, want zowel Beauty als de lezer weten niets van de betovering van het Beest. De dromen nemen als het ware de functie van het geweten van Beauty over, door haar er steeds op te wijzen dat ze zich niet door uiterlijkheden moet laten leiden. Tot slot is er het derde attribuut, de ring. Beauty krijgt deze ring mee van het Beest wanneer zij haar familie bezoekt. Op de avond dat ze terug wil keren naar het paleis moet ze de ring met de edelsteen naar binnen om haar vinger draaien en de magische woorden uitspreken: 'I desire to return to my palace, and behold my Beast again' (Villeneuve, 1740: 261). Ze zal dan in het kasteel wakker worden. De ring is een van de weinige magische voorwerpen uit het verhaal. Al deze attributen zijn belangrijk voor de analyse, omdat ze in de andere versies kunnen veranderen onder invloed van veranderingen in de maatschappij of de tijd. Bij de beschrijving van de attributen van de overige versies zal alleen worden verwezen naar attributen die afwijken van die in het verhaal van Villeneuve.

⁶ De belangrijke attributen staan schuingedrukt om duidelijk aan te geven dat het om attributen gaat.

5.1.4 Opbouw en duur

Zoals gezegd bestaat de helft van de oorspronkelijke tekst van *Beauty and the Beast*, en de andere helft uit de beschrijving van de afkomst van zowel Beauty als het Beest. De in het Engels vertaalde versie van het oorspronkelijke verhaal bestaat uit 101 pagina's, waarvan tweeënveertig pagina's worden gebruikt voor het tweede gedeelte van het verhaal. De eerste helft van het verhaal, die voor deze analyse van belang is, bestaat uit negenenvijftig pagina's. De opbouw van die helft wordt nu beschreven.

In anderhalve pagina wordt verteld hoe het rijke gezin vervalt tot armoede, in twee pagina's hoe de familie zich aanpast aan het leven op het platteland. Er wordt vervolgens een sprong van twee jaar gemaakt, wanneer de koopman bericht krijgt van een schip dat toch is binnengekomen in een haven (zie Figuur 1). De koopman is meer dan zes maanden onderweg, verdwaalt op weg naar huis, verblijft een dag en twee nachten in het kasteel en is dan binnen een dag weer thuis. Na een maand moet hij echter weer terug naar het kasteel, deze keer samen met Beauty. Daar blijft de koopman een dag en een nacht, waarna hij voorgoed naar huis terug moet keren. De drie maanden die Beauty in het kasteel doorbrengt totdat ze haar familie bezoekt worden in zeventien pagina's beschreven, de twee maanden die ze thuis is in acht pagina's. Vervolgens wordt in vijf pagina's beschreven hoe Beauty het Beest redt en hoe hij in een prins verandert. De overige acht pagina's worden gewijd aan het gesprek tussen de fee en de Koningin-moeder over de twijfelachtige afkomst van Beauty. De meeste nadruk ligt dus op de tijd die Beauty en het Beest samen doorbrengen in het paleis.



5.1.5 Maatschappelijke factoren, techniek en trends

Na de analyse van de eerste versie kan er nog niets worden gezegd over de verschillen en mogelijk verklaringen daarvoor. Wel kan de basis voor de mogelijke verklaringen voor wijzigingen in de overige versies worden gelegd. Hieronder volgt een beschrijving van de rol van feminisme, socialisatie en educatie, multiculturalisme, massamedia en commercie, de ontwikkeling van techniek en trends op de tekst van Villeneuve.

Feminisme. Villeneuve schreef *Beauty and the Beast* voor het gebruik in de zogenaamde salons, die door aristocratische vrouwen waren opgericht om te kunnen praten over onderwerpen die ze aan het hof niet konden bespreken vanwege de sociale beperkingen die aan vrouwen waren opgelegd. In hun eigen huiskamers, de salons, waren de vrouwen vrij het te hebben over het onderwerp van hun keuze: 'arts and letters, politics [...], and social matters of immediate concern to the women of their class: marriage, love, financial and physical independence, and access to education' (Windling, 2000). Hoewel de eerste feministische golf pas aan het eind van de negentiende eeuw plaatsvond, waren deze vrouwen feministen *avant le lettre*. Ook Villeneuves tekst 'addressed issues of concern to women of her day' (Windling, 2007). Deze zaken hadden betrekking op het huwelijkssysteem, waarin vrouwen weinig rechten hadden. Vrouwen mochten hun echtgenoot niet zelf kiezen, hadden niet het recht om echtelijke gemeenschap te weigeren, hadden geen recht op eigendommen en konden niet scheiden. De jonge bruidjes, vaak maar veertien of vijftien jaar oud, werden weggegeven aan mannen die tientallen jaren ouder waren. Vrouwen die ontevreden waren met hun situatie, liepen het risico te worden opgesloten in psychiatrische inrichtingen of verafgelegen kloosters

(Windling, 2007). Veel zeventiende- en achttiende-eeuwse vrouwelijke auteurs hadden kritiek op dit systeem en publiceerden teksten waarin ze hun idealen over liefde, trouw en intellectuele gelijkheid verwerkten. 'Their Animal Bridegroom stories, in particular, embodied the real-life fears of women who could be promised to total strangers in marriage, and who did not know if they'd find a beast or a lover in their marriage bed' (Windling, 2007).

In het verhaal van Villeneuve ligt het lot van Beauty in de handen van haar vader, die haar overgeeft aan het Beest om zijn eigen leven te redden. Hoewel het lijkt alsof Beauty zelf kiest voor lot (ze biedt tenslotte zelf aan om de plaats van haar vader in te nemen), zijn het in essentie het Beest en haar vader die besluiten dat zij als vervanging kan dienen voor haar vader. De kritiek van feministen dat vrouwelijke personages een te passieve rol spelen, is hier echter niet specifiek geldig. Villeneuves Beest is het passieve personage, dat niet veel meer doet dan afwachten tot hij gered wordt door Beauty. 'In fact, all the males in the tale – Beauty's father, brothers, and future husband – are assigned passive roles, all of them giving up Beauty, at one point or another, without asserting themselves an ineffectual protest' (Hearne, 1989: 16). De zorgen die feministen zich maken over de gewillige onderwerping van de vrouwen aan hun mannen zijn in dit geval wel terecht. Beauty vertrekt gewillig naar het Beest, wijst zijn aanzoeken in eerste instantie af, maar kiest uiteindelijk vanwege haar grote deugd toch voor het Beest. Het eenzijdige beeld dat in sprookjes van vrouwen geschetst wordt, namelijk dat ze mooi, loyaal, ijverig, bescheiden en volgzaam zijn, wordt hier eveneens bevestigd. Kort samengevat betekent dit dat Villeneuve kritiek heeft op het geldende huwelijkssysteem, maar dat zij meegaat met de toen geldende opvatting over de plaats van vrouwen.

Socialisatie en educatie. Zoals gezegd, schreef Villeneuve haar versie voor volwassenen. Er was nog geen sprake van een educatieve functie van het sprookje. Villeneuve wilde met haar verhaal vooral kritiek leveren op de heersende opvattingen over huwelijk en liefde.

Multiculturalisme. De tekst van Villeneuve komt een bijzondere interesse in andere culturen dan de Franse niet naar voren. Wel wordt er melding gemaakt van slaven. In Frankrijk werd de slavernij in 1794 afgeschaft, in 1802 opnieuw ingesteld en in 1848 definitief afgeschaft. In 1740, toen Villeneuves tekst verscheen, was slavernij nog een gangbare praktijk. De koopman heeft na de geschenken van het Beest een groter huis kunnen kopen. Als Beauty hem bezoekt, zegt hij tegen haar: 'I have slaves, who relieve us from the labours to which necessity had subjected us' (Villeneuve, 1740: 264). Over de afkomst van de slaven wordt niets bekend.

Massamedia en commercie. Van massamedia en commercie is nog geen sprake, omdat die pas na de Tweede Wereldoorlog opkomen.

Ontwikkeling techniek. Vijftig jaar voor het verschijnen van de tekst van Villeneuve kwam het literaire sprookjesgenre op in Frankrijk. De boekdrukkunst had zich in de achttiende eeuw zodanig ontwikkeld dat het drukken van boeken geen grote uitdaging meer was. Boeken kregen een handzamer formaat en konden daarom uitstekend worden gebruikt als studiemateriaal voor de salons.

Trends. Door het succes van de salons werden vrouwen aangemoedigd om fictie, poëzie en toneelstukken te schrijven. Door hun eigen inkomsten waren vrouwen in staat zichzelf te onderhouden en konden ze ongetrouwd blijven. Halverwege de zeventiende eeuw ontstond er in de salons een passie voor 'conversational parlor games based on the plots of old folk tales [...]. Each *salonnière* was called upon to retell an old tale or rework an old theme, spinning clever new stories that not only showcased verbal agility and imagination, but also slyly commented on the conditions of aristocratic life' (Windling, 2000). De 'eerste golf' literaire sprookjesschrijvers zoals Perrault, stelden zich tot doel om een nieuwe literaire traditie te starten die vrij was van de regels van de klassieke literatuur. Deze nieuwe traditie werd

opgepakt door de vrouwelijke auteurs uit de salons. Kritiek op het hof werd verpakt in een rijke rococo taal. De verhalen gingen vaak over jonge aristocratische meisjes, wier levens werden beheerst door de grillen van hun vaders, koningen en slechte feeën en die uiteindelijk werden gered door wijze, intelligente en onafhankelijke feeën (Windling, 2000). Villeneuves verhaal past dus uitstekend in deze traditie.

5.2 Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756)

De originele tekst van Villeneuve vormde de basis voor de tweede versie (Windling, 2007). Madame Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont vereenvoudigt het verhaal, beperkt de magie en het aantal personages, geeft het Beest manieren en Beauty de vrijheid om te kiezen (Weber, 1989). Daarnaast voegt zij een boodschap toe aan het verhaal. In 1756 publiceerde zij het verhaal als onderdeel van een collectie met de titel *Magasins des enfants*. Het verhaal bevat dezelfde sleutelementen als de tekst van Villeneuve, maar ook enige wijzigingen ten opzichte van die tekst.

Het verhaal is bedoeld als een les voor haar studentes, waardoor enkele scherpe randjes van het verhaal worden gladgestreken. Beaumont maakt door middel van een zogenaamde “framework dialogue” haar opvattingen over de plaats en taken van vrouwen duidelijk. In een fictieve setting wordt het verhaal van *Beauty and the Beast* door een gouvernante en haar jonge leerlingen nabesproken. De gouvernante leert de meisjes de betekenis van schoonheid, goedheid, het huwelijk en de beloning voor goed gedrag:

‘Lady Witty: I should have just said as Beauty did in the beginning, I will be your friend; but I cannot be your wife.

Lady Mary: And I should have been so frightened at him, that I should have always thought he was going to eat me.

Miss Molly: I believe that, like Beauty, by often seeing him his ugliness would have grown familiar to me. When papa first took a little black to be his foot-boy, I was afraid of him, and hid myself when he came in; but by degrees I grew used to him, and now he lifts me into the coach when I go abroad; I never so much as think of his face.

Mrs Affable: Miss Molly is in the right; for ugliness, by being used to it, grows familiar, and affects one less; but vice is always shocking. We must not be concerned, if we are not handsome, but endeavor to behave so as to make full amends for the want of personal advantages. Observe also my dear children, that those who do well are always rewarded; if Beauty had refused to die, instead of her father, or if she had been ungrateful to poor Beast, she would not have been a great queen afterwards; you also see what a terrible thing jealousy is, and how wicked it makes those who give way to it.’ (Zipes, 1982)

Beaumont laat diverse opvattingen bij monde van jonge meisjes aan de orde komen, en kan zo de in haar ogen juiste uitleg van het verhaal presenteren: goed gedrag doet lelijkheid verbleken en goed gedrag wordt altijd beloond.

5.2.1 Het verhaal

Beaumonts *Beauty and the Beast; a Tale* bevat grotendeels dezelfde elementen als de tekst van Villeneuve. Er is echter een aantal wijzigingen in het verhaal. Zo heeft de koopman geen twaalf, maar zes kinderen: drie zonen en drie dochters. De twee zussen van Beauty zijn, net als bij Villeneuve, arrogant, ijdel, verkwistend en jaloers op Beauty’s schoonheid. Ze hebben zich duidelijk tot doel gesteld om met minder dan een graaf of hertog als huwelijkskandidaat geen genoegen te nemen en wijzen andere gegadigden zonder pardon af. Beauty is daarentegen

beleefd en legt haar minnaars uit dat ze nog te jong is om te trouwen en nog een paar jaar bij haar vader wil blijven. Het verschil met Villeneuve is dat Beauty's zussen in deze versie lui zijn en niet mee willen werken in het huishouden wanneer ze arm zijn geworden. In plaats daarvan beledigen ze Beauty, klagen zij constant over hun slechte omstandigheden en luiëren ze de hele dag. Beaumont benadrukt net als Villeneuve de bescheidenheid, vlijt en het geduld van Beauty.

Een tweede verschil is de manier waarop de koopman de goederen van zijn verloren gewaande schip verliest. Villeneuve vertelt dat zijn zakenpartners de goederen onderling verdeelden, waarna de koopman zich in enorme kosten moet steken om zijn rechten op de goederen te doen gelden en tenslotte even arm als hij gekomen was weer naar huis keert. Beaumont maakt alleen melding van slepende rechtszaken, waardoor de koopman arm naar huis terugkeert. Op de terugweg hoeft hij niet in de sneeuw in het bos te overnachten, zoals bij Villeneuve, maar komt hij 's avonds bij een paleis.

Ten derde is de confrontatie van de koopman met het Beest, wanneer hij een roos heeft geplukt, enigszins aangepast. De strekking van het gesprek is hetzelfde, maar bij Beaumont krijgt de koopman drie maanden de tijd, in plaats van één maand, en een kist met geschenken mee. Daarnaast hoeft de koopman niet nog een nacht in het kasteel door te brengen voordat hij naar huis terug mag keren op zijn eigen paard.

Het vierde verschil zijn de dromen, die bij Beaumont sterk zijn ingekort. Beauty krijgt slechts twee dromen. In de eerste droom verschijnt er een fee die haar een beloning voor haar dappere handelingen belooft. De tweede droom waarschuwt haar terug te gaan naar het paleis, omdat het Beest op sterven ligt. De Prins verschijnt hier nog niet.

Het vijfde verschil is dat bij Villeneuve de zussen van Beauty bij haar terugkomst op het punt staan om uitgehuwelijkt te worden, terwijl ze bij Beaumont al zijn getrouwd. De zussen bij Villeneuve zijn jaloers, omdat ze in de twee maanden dat Beauty haar familie bezoekt al hun minnaars aan haar verliezen. Bij Beaumont gaan ze nog een stap verder en maken ze plannen om Beauty langer dan de vastgestelde tijd van een week te laten blijven, in de hoop dat het Beest haar dan woedend komt verslinden. Waar de zussen haar bij Villeneuve graag zien gaan vertrekken, doen ze bij Beaumont alle mogelijke moeite om Beauty bij zich te houden.

Het laatste grote verschil is dat het Beest na Beauty's liefdesverklaring direct in een Prins verandert. Na de transformatie krijgt Beauty direct te horen dat de Prins was betoverd door een slechte fee, en alleen bevrijd kon worden als een mooie maagd met wilde trouwen. Waar Villeneuve de helft van haar boek nodig heeft voor een verklaring van de betovering, volstaat Beaumont met drie zinnen. De strekking van de betovering komt echter op hetzelfde neer: de Prins kan alleen van de betovering bevrijd worden als een mooi, jong meisje of maagd uit eigen wil met hem, als Beest, wil trouwen.

5.2.2 Personages

De meeste hoofdpersonages uit Villeneuves tekst komen terug bij Beaumont. De koopman lijkt sterk op het personage van Villeneuve, evenals Beauty. Bij Beaumont krijgt Beauty echter nog meer positieve eigenschappen toegeschreven. Naast 'extreem knap', 'vriendelijk', 'beleefd' en 'opgewekt' is ze ook nog eens 'deugdzaam', 'resoluut', 'dapper', 'oprecht', 'charmant', 'geduldig', 'vlijtig' en 'bescheiden' (zie Tabel 2). Ook is ze goed onderwezen en houdt ze van lezen. Beauty lijkt meer een symbool voor de goede eigenschappen die van een meisje worden verwacht dan een echt persoon. In tegenstelling tot Villeneuves Beauty krijgt het karakter van Beaumont ook enkele negatieve betitelingen, die allen van haar zussen afkomstig zijn: 'stom, gemeen wezen', 'trots' en 'kleine ellendeling' (zie Tabel 2).

De negatieve benamingen voor Beauty komen voort uit de jaloerse aard van haar twee zussen (bij Villeneuve zijn dit er nog vijf). In tegenstelling tot de zussen in de tekst van Villeneuve, zijn ze bij Beaumont zeer lui en weigeren ze om Beauty te helpen bij het uitvoeren van haar huishoudelijke taken. Daarnaast beledigen ze Beauty voortdurend en vatten ze samen het plan om Beauty zo lang bij hen thuis te houden in de hoop dat het Beest haar komt

verslinden. Beaumont meet de beide zussen een intens slecht karakter, en laat de kwaadaardige en jaloerse zussen aan het eind van het verhaal als straf in standbeelden aan de ingang van het paleis veranderen, waar ze voor eeuwig moeten toezien op het geluk van Beauty en de Prins. Deze nadruk op het slechte karakter lijkt onderdeel uit te maken van de wijze les die Beaumont aan het verhaal toevoegt.

TABEL 2. VERSIE 2 - BEAUMONT, 1756. (KARAKTER)EIGENSCHAPPEN DIRECT EN INDIRECT		
	Direct	Indirect
Koopman / vader	<u>Algemeen</u> : Very rich, man of sense, good, kind, poor, old, frightened. Grim, roughly. <u>Door Beest</u> : Ungrateful, good, honest.	Hard-working, caring for his children, religious, grateful, protective of his daughters, sad.
Beauty	<u>Algemeen</u> : Extremely handsome, especially handsome, reading good books, civilly, insisting, virtue, amiable, loving of her sisters, cheerful, sadly terrified, resolute, good will, courage, afraid, queen, mistress, compassionate, sincere, loving, sad, obliging affectionate behaviour, happy, uneasy at leaving the Beast. <u>Door dorpsgenoten</u> : charming, sweet-tempered, kindly, of an affable and obliging disposition. <u>Door zussen</u> : poor, stupid mean-spirited creature, proud, little wretch. <u>Door vader</u> : outshines her sisters, admired for her humility, industry, patience, kind. <u>Door zichzelf</u> : Wicked, unkindly, ungrateful. <u>Door Prins</u> : Beautiful virgin, generous.	Committed to her father, hard-working, concerned, responsible, loving of her father, thoughtful, honest, grateful, modest, desperate.
Aanbidders Beauty	Eminent.	Interested even when she was poor.
Zussen	Extremely handsome, jealous, proud, insulting, weary of country life, ill-natured, envious, ill-usage, wicked, joyous for getting rid of Beauty, unhappy, malice, pride, anger, gluttony, idleness.	Proud, selfish, lazy, complaining, greedy, false affection.
Echtgenoot oudste zus	Extremely handsome, fond of his own person, full of nothing but himself, neglecting of his wife.	
Echtgenoot jongste zus	Wit, plague and torment everybody, his wife most of all.	
Aanbidders zussen	Eminent.	Only interested when they were rich.
Broers		Hard-working.
Dorpsgenoten	Concerned for Beauty.	Protective of Beauty.
Beest	<u>Algemeen</u> : Frightful, ugly, horrid, frightfully, rationally, good common sense, without wit, dear. <u>Door zichzelf</u> : Senseless, poor, silly, stupid creature, good-hearted, monster, dull, goodness of temper. <u>Door Beauty</u> : Ugly, good-natured, obliging, kind, deformed, valuable qualifications, good, virtue, sweetness of temper, complaisance, no tenderness of affection, but gratitude, esteem and friendship. <u>Door zussen</u> : Silly monster.	Generous, self-sacrificing, loving.
Prins	One of the loveliest Princes ever seen, worthy of all attention, charming, virtue, wit, beauty.	
Fee	Fine, beautiful.	

Het Beest wordt door Beaumont minder wild en beestachtig gepresenteerd als door Villeneuve. Waar Villeneuve het woeste uiterlijk van het Beest belangrijk lijkt te vinden, omschrijft Beaumont het Beest voornamelijk met goede karaktereigenschappen: 'rationeel', 'gezond verstand', 'goedaardig', 'deugdzaam', 'zacht karakter' en 'hoffelijk' (zie Tabel 2). Het Beest is furieus wanneer de koopman zijn roos steelt, maar toont zijn ware karakter als hij Beauty ontmoet, vriendelijk is en haar tot meesteres aanstelt. Zijn onzekerheid blijkt uit de

vraag aan Beauty of zij hem lelijk vindt. De gesprekken tussen Beauty en het Beest missen elk spoor van romantiek, en hebben een hoog educatief gehalte. Beaumont gebruikt de gesprekken tussen Beauty en het Beest om haar lezeressen te onderwijzen over innerlijke en uiterlijke schoonheid. Hierin worden haar educatieve en socialiserende intenties met het verhaal duidelijk.

De Prins wordt door Beaumont pas geïntroduceerd als het Beest zijn menselijke gedaante terugkrijgt. Dit in tegenstelling tot Villeneuve, die de Prins opvoert in Beauty's dromen en toont op diverse portretten in het paleis. De Prins speelt bij Beaumont een minder prominente rol, omdat Beaumont de gelaagdheid in het verhaal van Villeneuve te complex vond. Ze besloot de dromen een marginale rol te laten spelen, waardoor de nadruk meer op het Beest kon worden gelegd zonder de Prins helemaal uit te sluiten van het verhaal. Beauty diende tenslotte beloofd te worden voor haar goede keuze.

De versimpeling van het verhaal wordt doorgezet in de constructie van het personage van de fee en de koningin-moeder. Deze laatste wordt door Beaumont in zijn geheel geëlimineerd, terwijl het personage van de fee in deze versie minder gecompliceerd is. De fee wordt in Beauty's dromen geïntroduceerd, waar ze een moraliserende rol vervult. Ze vertelt Beauty dat haar dappere daden niet onbeloofd zullen blijven. Haar volgende optreden is in de laatste scène, waarin ze Beauty ook daadwerkelijk beloont door haar tot Koningin te kronen en haar zussen te straffen.

5.2.3 *Attributen*

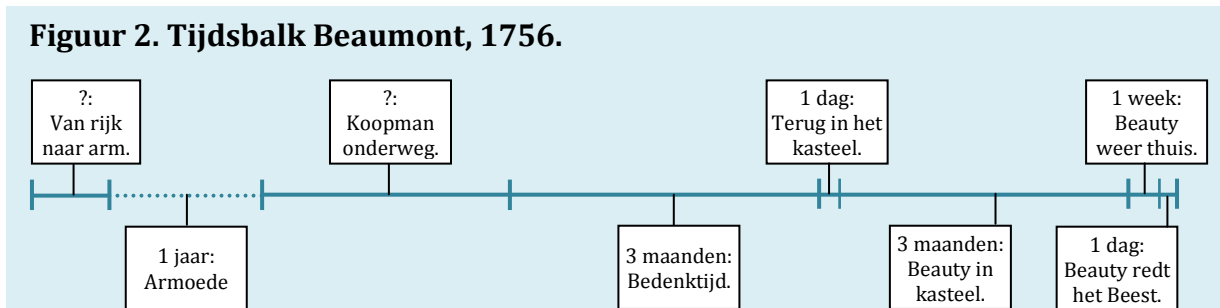
Net als in Villeneuves tekst is het ook in dit verhaal niet direct mogelijk om aan de hand van de beschreven attributen de tijd en plaats van het verhaal vast te stellen. De openingszin 'There was once ...' (Beaumont, 1756) laat veel aan de verbeelding over. De rijkdommen van de koopman worden minder uitgebreid beschreven. Beaumont noemt *grote rijkdom, feesten, bals, toneel, concerten* en *goede boeken*. Deze bezittingen gaan verloren, waarna een *klein huisje op het platteland* overblijft. Wanneer de koopman goed bericht krijgt vragen alleen de twee oudste zussen om *jurken, hoeden, ringen* en *snuisterijen*. Beauty vraagt om een enkele *roos*. De reisomstandigheden van de koopman blijven hetzelfde als bij Villeneuve, maar de wijze waarop het *paleis* wordt omschreven is bij Beaumont een stuk ingetogener. Ze laat er geen twijfel over bestaan dat het Beest erg rijk is, maar laat uitgebreide beschrijvingen van die rijkdom achterwege. Beaumont beperkt zich tot omschrijvingen als *grote zaal, prachtig meubilair* en *grote kamers*. De uitgebreide beschrijvingen van Beauty's vermaak in het paleis worden achterwege gelaten. Ook het uitbundige feest van de transformatie van het Beest naar de Prins wordt slechts ingetogen omschreven met de woorden *vuurwerk, lichten* en *muziek*. Tot slot is Beaumonts Beest minder gul dan dat van Villeneuve. Het Beest geeft twee keer een kist met goudstukken en geschenken mee aan de koopman en Beauty, in plaats van zes kisten bij Villeneuve. Dit verschil neemt echter niet weg dat het Beest vrijgevig is.

De drie cruciale attributen van Villeneuve, de *roos*, de *dromen* en de *ring*, blijven grotendeels hetzelfde, alleen de rol van de dromen wordt ingeperkt. Daarnaast moet de ring niet om haar vinger worden gedraaid, maar op een tafel worden gelegd op de avond dat ze naar het paleis terug wil keren. Beaumont introduceert nog een vierde attribuut, namelijk de *magische spiegel*, die Beauty een blik geeft op de thuiskomst van haar vader en haar enigszins geruststelt. Dit getuigt van de goede intenties van het Beest.

5.2.4 *Opbouw en duur*

De tekst van Beaumont is met drieëntwintig pagina's aanzienlijk korter dan de tekst van Villeneuve. Er worden drie pagina's besteed aan de introductie van de familie, één pagina aan de reis van de koopman, drie pagina's aan zijn verblijf in het paleis, drie pagina's aan zijn drie maanden thuis, negen pagina's aan Beauty's tijd in het paleis, drie pagina's aan haar tijd thuis, en drie pagina's aan de redding van het Beest. Het verhaal lijkt in balans, waarbij de meeste aandacht wordt besteed aan de tijd die Beauty in het kasteel doorbrengt, die belangrijk is om dat dit de tijd is waarin Beauty en het Beest elkaar moeten leren kennen.

Beaumont is net als Villeneuve zeer specifiek over de tijdsperiodes (zie Figuur 2). Slechts de periode van het verval van het gezin tot armoede en de periode van de reis van de koopman blijven ongespecificeerd. De periode van armoede voor het gezin totdat het goede nieuws komt is verkort tot een jaar, maar de tijd die de koopman van het Beest krijgt om afscheid van zijn gezin te nemen is verlengd tot drie maanden. Tot slot is er een verschil in de periode dat Beauty haar familie mag bezoeken verkort van twee maanden naar één week en vindt de transformatie van het Beest naar de Prins op dezelfde dag plaats als Beauty's liefdesverklaring.



5.2.5 Maatschappelijke factoren, techniek en trends

Feminisme. Hoewel Beaumont ook deel uitmaakte van de salons waar ook Villeneuve toe behoorde, is er in haar versie weinig meer te vinden van de kritiek op het huwelijk en de liefde. Dit heeft vermoedelijk niet zozeer te maken met een andere visie op het huwelijk, maar met een verandering in de doelgroep. Om de verhalen geschikt te maken voor kinderen, verwijderde Beaumont de kritiek op het huwelijk en verwerkte ze een didactische moraal in het verhaal. Beauty wordt door Beaumont tot een rolmodel voor jonge meisjes verheven en draagt daarbij de moraal uit dat een vrouw zich dient over te geven aan een door mannen gedomineerde sociale code. Daarbij moet ze gehoorzaamheid, zelfopoffering en nijverheid tentoonspreiden. Met deze visie lijkt Beaumont het feminisme *avant la lettre* van haar voorgangster te verwerpen, ten faveure van een nieuwe, educatieve insteek.

Socialisatie en educatie. Beaumont maakte net als Villeneuve deel uit van de salons, maar richtte als een van de eerste auteurs haar verhaal niet tot volwassenen, maar tot jonge meisjes. Beaumont werkte als gouvernante in Engeland en publiceerde haar morele en educatieve verhalen in een nieuw genre tijdschrift voor jonge meisjes uit de hoge klasse. Ook in *Beauty and the Beast* verwerkte ze morele lessen. 'It was, in deference to a newly invented "childhood", written explicitly for children; yet it contained concerns of adult life such as sex and marriage that were excluded by the new definition of childhood' (Hearne, 1989: 32). Beaumont verwijderde de seksuele ondertoon en de kritiek op gedwongen huwelijken uit de versie van Villeneuve, en gaf het verhaal een didactische toon:

'The emphasis shifts from the Beast's need for transformation to the need of the heroine to change — she must learn to see beyond appearance and recognize the good man in the Beast. With this shift, we see the story altered from one of critique and rebellion to one of moral edification, aimed at younger and younger readers, as fairy tales slowly moved from adult salons to children's nurseries.' (Windling, 2007)

Ook het weglaten van de dromen over de Prins, waardoor de verhaallijn minder complex werd, en het gebruik van meer stereotype karakters, onderstrepen de educatieve intenties van de auteur.

Beaumont maakte zich zorgen om de verbeeldingen van jonge vrouwen en ontdoet het verhaal van de toch al nauwelijks aanwezige romantiek: 'Beauty feels "esteem" for the Beast because of his "great service" to her, and eventually she comes to feel "tenderness" for him as

she wants to care for him and ease his distress' (Ross, 2004: 61). Door haar jonge lezers duidelijk te maken dat "achting" en "tederheid" de basis voor een goed huwelijk zijn, waarschuwt Beaumont hen om niet te wachten op de knappe, grappige geliefde uit hun dromen. Zij verwoordt dit bij monde van de fee die Beauty belooft: 'You have preferred virtue before either wit or beauty, and you deserve to find one in whom all these are united' (Ross, 2004: 61). Met deze woorden schaart Beaumont zich bij de groep conservatieve schrijvers die meisjes aansporen om de realiteit niet uit het oog te verliezen en een verstandige keuze te maken. Ze benadrukt echter wel het belang van de wil van Beauty, want totdat zij naar het Beest verlangt, zal hij een Beest blijven.

Multiculturalisme. Van een bijzondere interesse in niet-westerse culturen is geen sprake bij Beaumont. Zij maakt ook geen melding meer van de aanwezigheid van slaven.

Massamedia en commercie. Van massamedia en commercie is, net als bij Villeneuve, nog geen sprake, omdat die pas na de Tweede Wereldoorlog opkomen.

Ontwikkeling techniek. De achttiende eeuw kende een grote literaire productie. Niet alleen boeken, maar ook tijdschriften werden steeds populairder. Beaumont was een van de eerste vrouwelijke auteurs die haar verhalen in een tijdschrift voor jonge meisjes liet publiceren. De tijdschriften van toen leken in niets op de tijdschriften zoals we die nu kennen, en hadden nog veel weg van een boek. De keuze voor een tijdschrift had daarom geen invloed op keuze voor een korter verhaal. Hierbij waren nog geen illustraties, omdat dat technisch gezien nog erg lastig was te realiseren. Illustraties in boeken werd vanaf het begin van de negentiende eeuw veelvuldig toegepast, en het geïllustreerde tijdschrift kwam pas halverwege de negentiende eeuw op.

Trends. Zoals bij de versie van Villeneuve is uitgelegd, waren het vooral de auteurs uit de hoge klassen die een literaire sprookjestradiatie initieerden. Deze 'eerste golf' literaire sprookjesschrijvers weken af van de regels van de klassieke literatuur en introduceerden een eigen, nieuwe stijl. Zij deden dit onder meer door de personages uit de oorspronkelijke volksverhalen te vervangen door personages uit de hogere klassen. In *Beauty and the Beast* is de koopman bij zowel Villeneuve als Beaumont afkomstig uit een hoge klasse, totdat hij tot armoede vervalt, door zijn rijke vrienden in de steek wordt gelaten en uit de klasse wordt verstoten. Personages uit lagere klassen komen in dit verhaal niet voor. Vroeg in de negentiende eeuw kwamen de literaire verhalen in goedkopere en verkorte edities in de "bibliothèque bleue" terecht en werden de verhalen beschikbaar voor de lagere klassen, die ze vervolgens weer verwerkten in hun mondelinge verhalen.

5.3 Charles Lamb (1811)

Het gedicht *Beauty and the Beast* dat in deze analyse is opgenomen, wordt toegeschreven aan Charles Lamb. Lamb toonde veel interesse voor klassieke toneelschrijvers zoals Shakespeare en schreef veel korte verhalen voor kinderen (NNDB, 2010). Daarnaast schreef Lamb in 1794 veel sonnetten voor de krant *Morning Post*, en in 1798 publiceerde hij een gedichtenbundel. In het voorwoord van een uitgave van het verhaal uit 1887 schrijft Andrew Lang dat de auteur van *Beauty and the Beast* zich niet heeft verdiept in de oorsprong van het verhaal. De ondertitel van het verhaal, *A Rough Outside with Gentle Heart*, geeft de visie van de auteur op het verhaal weer:

'There is a moral idea or two at the bottom of most old stories. But the moral of *Beauty and the Beast*, not as it exists in literature, but in its early popular form is hard to find. As the rhyming author understood it, goodness and love can overcome the malignant magic which,

for no declared reason, turned a young Shah of Persia into a monstrous animal.' (Lang, 1887: x)

Volgens Lang (1887) ligt de oorsprong van het idee dat de kus of goedheid van een meisje een beest in een man kan veranderen bij de 'Kaffirs', een raciale term voor zwarte mensen: 'The notion is very popular among the Kaffirs, who, like all savages, think magic and metamorphosis every day affairs' (Lang, 1987: x). Lang geeft een aantal voorbeelden van Afrikaanse verhalen waarin de liefde van een meisje een beest in een mens doet veranderen. Hij vraagt zich daarbij af of de Afrikaanse verhalenvertellers het motief leenden uit de Europese verteltraditie, of dat Afrikanen een motief gebruikten dat bij veel mensen bekend was. Voor Afrikanen was het in elk geval heel normaal om te geloven in metamorfoses en huwelijken tussen mensen en beesten, omdat ze geloofden in de kracht van magie. 'As their magicians all claim the power of turning men into beasts, there is no reason why a crocodile should *not* be a man in disguise' (Lang, 1887: xiii). Of Langs vermoeden dat Lamb zijn bron vond in Afrikaanse verhalen klopt, is niet meer te achterhalen.

5.3.1 *Het verhaal*

Charles Lamb blijft met zijn verhaal zeer dicht bij de versie van Beaumont. Waar echter de koopman in de versies van Villeneuve en Beaumont geen haast heeft om naar de stad te vertrekken wanneer hij het goede nieuws over zijn schip ontvangt, is de koopman er bij Lamb zeer op gebrand zo snel mogelijk naar de stad te vertrekken. Daarnaast is de koopman erg religieus, want hij dankt de hemel meermaals voor het goede karakter van zijn jongste dochter Beauty. Een andere wijziging heeft betrekking op de conversaties in het verhaal. De gesprekken in het gedicht van Lamb zijn geclusterd, dat wil zeggen dat de gesprekspartners elkaar nauwelijks afwisselen, maar alles wat ze te zeggen hebben in een cluster samenvatten. Dit versterkt het ritme van het gedicht. De verhaallijn van Lamb wijkt ten slotte alleen af van die van Beaumont met betrekking tot de Prins. Lams prins komt uit Perzië, en krijgt de naam Orasmyn. Hij is door een fee betoverd, maar Lamb doet niet uit de doeken wat de reden voor de transformatie is. Nadat het Beest veranderd is in Prins Orasmyn, worden hij en Beauty koning en koningin over Perzië.

5.3.2 *Personages*

De meeste personages wijken weinig af van Beaumonts personages, maar zijn allen wel enigszins vereenvoudigd in verband met de vorm van het verhaal: een gedicht. De basis van het karakter van de koopman is hetzelfde als bij Villeneuve en Beaumont. Lamb voegt er nog een religieus aspect aan toe, door de koopman meerdere malen zijn dankgebeden tot de hemel te laten richten. Evenals bij Beaumont, wordt Beauty overwegend met positieve woorden omschreven, en komen de enige negatieve benamingen van haar zussen. Het poëtische element is in de omschrijvingen van Beauty terug te zien. Naast de woorden die Villeneuve en Beaumont ook gebruiken, schetst Lamb een poëtische beeld van Beauty met de woorden 'fair in feature, form and mind', 'fair as spring', 'Child of Duty' en 'worthy to be loved' (zie Tabel 3). De zussen behouden hun boosaardige en jaloeuze karakter, en worden eveneens gestraft en in standbeelden veranderd. Ook de rol van de broers wordt door Lamb niet verder uitgebreid.

Het Beest wordt door Lamb met meer positieve dan negatieve woorden omschreven. Hij volgt hiermee Beaumont, en gebruikt woorden als 'aardig', 'timide', 'zacht', 'nederig', 'onderdanig', 'respectvol', 'niet gericht op ongepaste grappen', 'waardig', 'teder' en 'trouw' (zie Tabel 3). Waar Beaumont het Beest echter een gulheid meegeeft, laat Lamb zijn Beest geen geschenken meegeven aan de koopman en Beauty. De eenvoud van het verhaal laat dit waarschijnlijk niet toe.

De verschijning van de Prins is, samen met de dromen uit de versie van Beaumont, door Lamb beperkt tot het einde van het verhaal. De Prins doet pas zijn intrede na de transformatie van het Beest. Als hij dan verschijnt, heeft hij een naam en een Perzische nationaliteit gekregen.

Prins Orasmyn, die volgens Lamb een ‘gracieus figuur, gezicht en uiterlijk’ heeft en ‘alle charmes van de Natuur’ bezit (zie Tabel 3), is door een fee in een Beest veranderd, maar wordt na de transformatie door een andere fee gekroond tot koning over Perzië, waar hij samen met zijn vrouw, Beauty, zal regeren.

TABEL 3. VERSIE 3 - LAMB, 1811. (KARAKTER)EIGENSCHAPPEN DIRECT EN INDIRECT		
	Direct	Indirect
Koopman / vader	<u>Algemeen</u> : Honourable, rich, famous, unhappy traveller, sire, affright, anguished, loved, tender. <u>Door Beest</u> : Ingrate, Plunderer, good.	Religious, grateful.
Beauty	<u>Algemeen</u> : Gentle, good, kind, fair in feature, form and mind, gracious, loving, worthy to be loved, innocently gay, mild, filial love, unwearied, industrious, generous, tender child, dear, loved, fair as spring, the Maid, Child of Duty, ill starr’d Maid, Love, Darling, sad, fierce, kind, fair one, Queen, Mistress, mild, blessed, conscious, ungrateful, contrite, desperate, pure heart. <u>Door zussen</u> : Miss, proud, sinful creature, harden’d Wretch, wench.	Hard-working, reassuring, brave.
Zussen	Gay, vain, envy, disdain, haughty air, idle, insulting and mocking Beauty, envious, lamenting, jealous, delighted that Beauty is gone, looks of guile, joy, false tears, false grief, unhappy, unloved, malice, hate, false despair, vain.	Greedy, angry.
Broers	Generous, good.	Protective of Beauty.
Beest	<u>Algemeen</u> : Frightful, hideous growling, kindly, powerful, monster, grim, timid, mild, custom, kindness, humble, submissive, respectful, not aimed at wit or ribald joke, poor, worth. <u>Door koopman</u> : My Lord. <u>Door zichzelf</u> : No Lord, hideous, ugly, senseless. <u>Door Beauty</u> : Sweet temper, outward form is scarcely seen, kind, fond, faithful.	
Prins Orasmyn	Grace of figure, fashion, feature, face, all charms of Nature, Persian, famous.	
Hemelse stem	Heavenly voice.	

5.3.3 Attributen

Hoewel het verhaal van *Beauty and the Beast* door Lamb in de vorm van een gedicht is geschreven, kan nog steeds worden gesproken over een sprookje. Tijdens de duur van het verhaal is er geen plaats en tijd te bepalen. Pas aan het eind van het verhaal onthult Lamb dat de Prins uit Perzië komt, en dat hij daar met Beauty zal regeren. Toch wordt er in het begin van het verhaal, wanneer de koopman voor het eerst het kasteel bezoekt, al melding gemaakt van de Perzische afkomst van het Beest, als Lamb (1887: 15) de ‘Perzische trots’ van het paleis beschrijft.

Het huis van de koopman wordt in zijn geheel niet genoemd, evenmin als de rijkdommen die hij bezat. Pas halverwege het verhaal, als Beauty zich al in het paleis van het Beest bevindt, wordt duidelijk dat haar familie naar een cottage is verhuisd. Daar leeft de familie een jaar in armoede, totdat het bericht komt dat een schip de *storm* heeft overleefd. Beauty’s zussen vragen dan om *mutsen, hoeden, petten, armbanden, broches, kant* en *linnen*. Lamb is duidelijk specifiek in de beschrijving van de cadeaus die de zussen aan de koopman vragen. In tegenstelling tot Beaumont, en in overeenstemming met Villeneuve, is Lamb zeer uitgebreid in zijn beschrijving van het kasteel. Hij gebruikt veel woorden om de rijkdom van het Beest te omschrijven: *luxueus, rijk gedekte tafel, dure likeurkelder, haantje, wijnen, vergulde deur, Perzische trots, mooie tuinen, zilver, parels, goud, spiegels, glazen kandelaars, diamanten, gouden letters* en *smaragden boog*. Het moment van de transformatie van het Beest krijgt bij Lamb relatief weinig aandacht. Het vuurwerk en de artillerieschoten verdwijnen, en alleen de muziek blijft over. Het lijkt bij Lamb vooral te gaan om de rijkdom van het Beest, die na de transformatie nog groter wordt.

Lamb brengt enkele wijzigingen aan in de cruciale attributen. De functie van de roos blijft ongewijzigd, maar de *dromen* verdwijnen. In plaats daarvan spreekt het 'Geweten' van Beauty eenmaal, wanneer zij door haar zussen wordt overgehaald om langer dan de toegestane week haar familie te bezoeken. Een *visioen* over het stervende Beest doet haar besluiten zo snel mogelijk terug te gaan. Met het verdwijnen van de dromen en de conversaties met de Prins die tijdens haar dromen plaatsvonden, verdwijnt ook Beauty's twijfel over haar relatie met het Beest. Ze wordt niet meer in verwarring gebracht door de knappe Prins, maar heeft alleen te maken met het lelijke uiterlijk van het Beest. De rol van de *spiegel* blijft hetzelfde, maar het beeld dat Beauty krijgt te zien is gewijzigd. In plaats van de thuiskomst van haar vader, ziet Beauty haar hele familie. Haar broers werken hard op het land, haar vader treurt om het verlies van zijn dochter, en haar zussen moeten moeite doen om te verbergen dat ze blij zijn dat hun mooie zus weg is. Tot slot blijft de rol van de ring ongewijzigd ten opzichte van Beaumonts versie, waar ze de ring op tafel moet leggen op de avond dat ze terug wil keren naar het paleis.

5.3.4 Opbouw en duur

De opbouw en duur van Lambs verhaal zijn hetzelfde als die van Beaumont (zie Figuur 2). Door de vorm van het verhaal, een gedicht, is Lamb wel gedwongen om de structuur van het verhaal en de personages te vereenvoudigen. Lamb gebruikt daardoor 39 pagina's, bijna het dubbele van Beaumonts tekst. Schijn bedriegt, want Lamb gebruikt slechts maximaal veertien dichtregels per pagina voor zijn verhaal. Omdat de opbouw en duur van Lamb in vergelijking met die van Beaumont nagenoeg hetzelfde zijn zal er hier verder niet over worden uitgeweid.

5.3.5 Maatschappelijke factoren, techniek en trends

Feminisme. Lamb baseert zijn verhaallijn op die van Beaumont. Dit betekent echter niet zonder meer dat de rol van Beauty hetzelfde is als bij Beaumont. In de negentiende eeuw ontstond het gebruik van veelvuldige verwijzingen naar het Lot. Ook Lamb maakt hier enkele malen gebruik van: 'Fortune still, unkind and niggord, crost his will' (Lamb, 1887: 12), 'That stolen branch has seal'd thy fate' (Lamb, 1887: 17) en 'But no man can his fate control' (Lamb, 1887: 21). De handelingen van Beauty zijn dan niet het gevolg van een blinde gehoorzaamheid, maar van de acceptatie van een voorbestemd lot (Windling, 2007). Aan de handelingen van Beauty verandert Lamb weliswaar niet zoveel, maar het karakter van de handelingen wordt drastisch gewijzigd door de toevoeging van het Lot.

Socialisatie en educatie. Lambs gedicht is een combinatie van een didactische en onderhoudende tekst. Lamb benadrukt dat liefde en hard werken uiteindelijk hun vruchten afwerpen. Beauty is, net als bij Beaumont, het ultieme voorbeeld van goed gedrag. Lamb beschrijft Beauty als 'gentle, good and kind, so fair in feature, form and mind, so constant too in filial duty' (Lamb, 1887: 3). Lamb beschrijft hoe Beauty na het harde werken extra kan genieten van haar vrije tijd: 'Music and song the hours employ'd, As more deserv'd, the more enjoy'd; Till Industry, with Pastime join'd, Refresh'd the body and the mind;' (Lamb, 1887: 6). Haar zussen waarderen dit niet: 'Yet scarce could hold their rage to see, The blithe effects of Industry' (Lamb, 1887: 9). Uiteindelijk wordt Beauty beloond door de fee: 'VIRTUE, to every good beside, While wit and beauty were denied, Fix'd your pure heart; for which, unseen, I led your steps, and now a QUEEN' (Lamb, 1887: 40). Hoewel Lamb zijn gedicht niet speciaal voor kinderen heeft geschreven, heeft het wel een sterk didactische ondertoon.

Multiculturalisme. Lamb is de eerste die zijn *Beauty and the Beast* een exotische draai geeft. Als Lamb de rijkdommen van het Beest beschrijft heeft hij het over 'Persia's pride' (Lamb, 1887: 15). Het Beest blijkt een Perzische prins te zijn. Deze Prins Orasmyn wordt, nadat hij weer mens is geworden, op de Perzische troon hersteld en Beauty wordt zijn vrouw. Dit multiculturele aspect heeft echter geen invloed op de verhaallijn.

Massamedia en commercie. Hearne (1987: 36) wijst erop dat de populariteit van *Beauty and the Beast* tijdens de eerste commerciële ontwikkeling van gedrukte materialen, aan het begin van de negentiende eeuw, lag in het gemak waarmee de verhaallijn en de personages 'lent itself to popular ideas of the day without sacrifice of the story's basic integrity'. De populariteit van het nieuwe genre kinderliteratuur zorgde in de negentiende eeuw voor de publicatie van tientallen nieuwe versies van *Beauty and the Beast* in de vorm van speelgoedboeken, pamfletten met verhalen voor de kinderkamer en prentenboeken. Hearne toont hiermee aan dat het commerciële succes van een boek wordt bepaald door de mogelijkheden die de verhaallijn en de personages aan de auteur bieden om er zijn eigen opvattingen over sociale thema's in te verwerken.

Ontwikkeling techniek. Het ontstaan van diverse soorten edities van de literaire sprookjes zorgden er in de achttiende voor dat het mogelijk was dat er goedkopere edities terecht kwamen in "Bibliothèque Bleue". Deze edities werden verspreid door reizende boekverkopers, [t]hus dialogue, details, characters, and plots original to the salon writers can now be found diffused into the oral folk tales of France and other countries' (Windling, 2000). Dat gebeurde ook met de versie van Beaumont, die een jaar na de Franse publicatie al in het Engels werd vertaald. Beaumont werkte toen nog in Engeland als gouvernante. Dit maakt het aannemelijk dat Lamb de beschikking had over een Engelse vertaling van de tekst van Beaumont, en die gebruikte als bron voor zijn eigen versie.

Trends. De literaire sprookjes verspreiden zich steeds verder over Europa. Het literaire sprookjesgenre was ontstaan in de hogere klassen in Frankrijk, en richtte zich in eerste instantie op volwassenen. Langzamerhand werden de sprookjes aangepast voor kinderen, en kreeg het verhaal een didactisch karakter. Door de overvloed aan kinderedities was het als auteur echter lastig om indruk te maken. De versies die zich minder op de educatieve kant richtten en meer op het vermaak bleven langer in het geheugen van mensen geworteld. Lamb speelde hier op in, door het verhaal in de vorm van een gedicht te schrijven, en daarbij de toon van het sprookje een combinatie van vermaak en educatie te laten zijn. Zijn versie is daarom nog steeds één van de versies die hoog gewaardeerd worden.

5.4 Arthur Quiller-Couch (1910)

Quiller-Couch zelf beschouwt in zijn voorwoord van *The Sleeping Beauty and other Fairy Tales* (1910) het verhaal van *Beauty and the Beast* als een variant op het onsterfelijke verhaal van *Cupido en Psyche*. Hij heeft het verhaal in zijn verzameling sprookjes opgenomen omdat het een 'evergreen [...] by an almost forgotten authoress, Madame de Villeneuve[,] (Quiller-Couch, 1910: Preface) is. Quiller-Couch gebruikte Villeneuves lange verhaal als bron voor zijn versie, waar Lamb terugviel op de tekst van Beaumont.

5.4.1 Het verhaal

Quiller-Couch is de eerste van de zeven versies die begint met de klassieke woorden 'Once upon a time...'. Hij volgt nauwkeurig de structuur van de verhaallijn van Villeneuve, maar is wat bondiger en minder formeel in zijn omschrijvingen. Een voorbeeld is een alinea over het verval tot armoede van de familie. Villeneuve heeft in haar originele versie tweeëntwintig zinnen nodig om deze fase te beschrijven:

'This wretched family, therefore, could not do better than depart from a city wherein everybody took pleasure in insulting them in their misfortunes. Having no resource whatever, they shut themselves up in their country house, situated in the middle of an almost impenetrable forest, and which might well be considered the saddest abode in the world. What misery they had to endure in this frightful solitude! They were forced to do the hardest work. Not being able to have any one to wait upon them, this unfortunate

merchant's sons were compelled to divide the servant's duties among them, as well as to exert themselves in every way that people must do who have to earn their livelihood in the country. The daughters, on their part, had sufficient employment. Like the poor peasant girls, they found themselves obliged to employ their delicate hands in all the labours of rural life. Wearing nothing but woollen dresses, having nothing to gratify their vanity, existing upon what the land could give them, limited to common necessities, but still retaining a refined and dainty taste, these girls incessantly regretted the city and its attractions. The recollection even of their younger days passed so rapidly in a round of mirth and pleasure was their greatest torment.' (Villeneuve, 1740: 227)

Quiller-Couch vertelt hetzelfde verhaal, maar kan volstaan met tien zinnen in de originele tekst:

'So nothing was left for this hapless family but to take their departure from the city and shut themselves up in the cottage, which stood in the depth of a dismal and almost trackless forest. No servants now to wait on them! The sons tilled the ground and swept out the farm sheds; and the daughters, dressed like country girls in coarse linen frocks, were forced to turn their delicate hands to the roughest employment and live on hard fare of which there was little enough.' (Quiller-Couch, 1910: 75)

In dit voorbeeld is niet zozeer te zien dat Quiller-Couch moderne woorden gebruikt in verhouding tot Villeneuve. De onderstreepte woorden zijn door Quiller-Couch vervangen door een ander woorden, die echter nog sterk op het origineel van Villeneuve lijken. Van 'modernisering' lijkt hier dus geen sprake. Wel wordt duidelijk dat hij voor het vertellen van hetzelfde verhaal minder woorden nodig heeft. Dit geldt voor de hele tekst van Quiller-Couch. Villeneuve legt meer nadruk op de karaktereigenschappen van de personages, terwijl Quiller-Couch zich daarin beperkt tot het minimaal benodigde aantal woorden om de karakters van de personages uit te werken. Quiller-Couch verkort niet alleen de beschrijvingen van karakters, maar laat ook delen van de tekst van Villeneuve weg, vooral waar het gaat om overwegingen en twijfels van de karakters. Zo laat Villeneuve haar koopman twijfelen of hij zijn kinderen moet vertellen wat er is gebeurd. Hij besluit hen niets te vertellen, maar slaagt daar uiteindelijk niet in. Ook beschrijft Villeneuve hoe de koopman zijn dochter ervan probeert te overtuigen om toch niet naar het Beest te gaan. Deze overwegingen worden ook door Quiller-Couch weggelaten.

Behalve een vereenvoudiging van beschrijvingen wijkt de verhaallijn van Quiller-Couch niet af van die van Villeneuve. De beschrijving van de details komen sterk overeen met de tekst van Villeneuve, vooral als het gaat om de attributen in het paleis. De enige grote wijziging die Quiller-Couch maakt ten opzichte van de verhaallijn van Villeneuve is het slot van het verhaal. Waar Villeneuve de transformatie van het Beest in de Prins erg lang uitstelt, laat Quiller-Couch dit direct na de acceptatie van het huwelijksaanzoek door Beauty gebeuren.

5.4.2 Personages

De personages van Quiller-Couch wijken weinig af van die van Villeneuve. Beauty vertegenwoordigt hier de drie Christelijke deugden: geloof, hoop en liefde (Hearne, 1989). Beauty gelooft in de goede intenties van het Beest als haar vader denkt dat het Beest de spot met hen drijft: 'That would be a sorry jest, and I cannot help thinking that the Beast is honest' (Quiller-Couch, 1910: 96). Ze getuigt van hoop als ze zichzelf opoffert voor haar vader: 'And who knows, [...] but this fate of mine, which seems so terrible, may cover some extraordinary and happy fortune?' (Quiller-Couch, 1910: 90). Haar liefde blijkt onder meer uit de wens om haar vader weer veilig thuis te zien komen in plaats van de wens om luxe goederen: 'Dear father, [...] I wish for the most precious thing in the world; and that is to see you home again safe and sound' (Quiller-Couch, 1910: 77). De personages van de fee en de koningin-moeder

van Villeneuve zijn door Quiller-Couch samengevoegd tot één personage, de koningin-moeder. De personages worden met veelal dezelfde woorden omschreven (Zie Tabel 4).

TABEL 4. VERSIE 4 – QUILLER-COUCH, 1910. (KARAKTER)EIGENSCHAPPEN DIRECT EN INDIRECT		
	Direct	Indirect
Koopman / vader	<u>Algemeen</u> : Lucky, enormously rich, poor, kindness, hapless, good, terrified, courage, poor man, humble, spirit-broken, tender, lamenting, dear father. <u>Door Beest</u> : Ungrateful, insolent, sir, honest, my good sir.	Protective of his daughters, loving Beauty.
Beauty	<u>Algemeen</u> : Desperate, hapless, brave-hearted, despondent, natural gaiety, amusing, cheerful wit, sweet temper, good looks, beautiful, good feeling, lamenting, firm, brave, terror, respectfully, sweetly, poor, beloved, mistress, earnestly, dear, gently, politely, terrified, pretty, loving the Prince, blunt, good humour, eloquence, good-naturedly, putting aside her own impatience, dearest child, sensible girl, resolute, wickedly, best and dearest, courage. <u>Door zussen</u> : Low taste, small miss, affected fine sentiment, pretended modesty, singular. <u>Door Prins</u> : cruel, stubborn, dearest.	Hard-working, modest, self-controlled, responsible, faithful.
Zussen	In no hurry to risk a change by choosing a husband, desperate, hapless, despondent, jealous, tartly, lamenting, dear sisters, accusing, vanity, self-conceit, maliciously, wicked, rejoiced when Beauty is leaving, false joy, soon to be married.	Hard-working, denigrating towards Beauty, greedy, generous.
Aanbidders	Rich, noble.	Only interested when they were rich.
Broers	Too young to go out in the world, desperate, hapless, despondent, angry, joy.	Hard-working, protective of their father / Beauty, loving Beauty.
Dorpsgenoten	Intimate friends.	Only interested when they were rich.
Beest	<u>Algemeen</u> : Hideous beast, monster, mild, horrible, gruffly, wanting of tact, not so dull-witted after all, tractable, clumsy, blunt, gentle, persistent, honest, sadly, frightful, good heart, good master, dull. <u>Door koopman</u> : My Lord, kindness, kind attention. <u>Door zichzelf</u> : No 'my lord', Beast, poor Beast, ugly brute. <u>Door Beauty</u> : Honest, not at all ferocious, best friend, kindness, only a monster in his face, kindest heart in the world, dear Beast, loving Beast.	Generous, self-sacrificing.
Prins	Young, handsome as the God of Love in picture-books, loving of Beauty, charming apparition, handsome youth, gallant youth, wistfully, unknown lover, sorrowful, unknown Prince Charming, moody, discontent, dear Unknown, beloved Unknown, dearest Prince, beloved Prince. <u>Door Beauty</u> : Rash fool, unfaithful friend, cruel, unjust, piqued, proud.	
Koningin	Stately, beautiful lady, dignity, kindly, grave.	

5.4.3 Attributen

Quiller-Couch blijft zo dicht bij de tekst van Villeneuve dat de meeste attributen hetzelfde zijn. De drie cruciale attributen, de roos, de ring en de dromen, zijn ook hier weer aanwezig, zij het in een enigszins gewijzigde vorm. De functie van de roos blijft ongewijzigd. De dromen blijven grotendeels hetzelfde, behalve één droom. Deze droom wijst de lezer op de dualiteit van het Beest. In die droom dreigt de Prins om het Beest te doden. Het is de eerste keer, en meteen ook de laatste keer, dat het Beest zijn entree maakt in de dromen van Beauty. De Prins wil de loyaliteit van Beauty testen, maar brengt haar alleen maar meer in verwarring. Met betrekking tot de ring maakt Quiller-Couch geen melding van een edelsteen. De werking van de ring blijft ongewijzigd.

5.4.4 Opbouw en duur

De opbouw en de duur van de versie van Quiller-Couch volgt die van Villeneuve volledig (zie Figuur 1). Het aantal pagina's is de helft van Villeneuves tekst, wat is te verklaren door de vereenvoudiging van het verhaal door Quiller-Couch. Omdat de versies van Quiller-Couch en Villeneuve zo op elkaar lijken, zijn de verschillen met de teksten van Beaumont en Lamb te lezen bij de beschrijving van die twee teksten.

5.4.5 Maatschappelijke factoren, techniek en trends

Feminisme. De bron van Quiller-Couch is de tekst van Villeneuve. Hij blijft met betrekking tot de verhaallijn en de personages erg dicht bij de tekst van Villeneuve, maar wijkt af in schrijfstijl. Villeneuve verwerkte haar kritiek op het Franse huwelijkssysteem in haar tekst. Quiller-Couch zal dat niet bewust hebben gedaan, ten eerste omdat hij een man is, en ten tweede omdat hij niet zoveel met het Franse huwelijkssysteem te maken had. De rol die Beauty speelt, blijft echter ongewijzigd. Beauty's onderwerping aan een man blijft ook hier in stand, waardoor de analyse bij de versie van Villeneuve ook hier van toepassing is. Quiller-Couch benadrukt herhaaldelijk Beauty's keuzevrijheid: 'Wichever you bring must come here of her own free will, or not at all' (Quiller-Couch, 1910: 84), 'Have you come here of your own free will?' (Quiller-Couch, 1910: 93) en 'since you have com of your own accord, you shall stay' (Quiller-Couch, 1910: 94). Toch kent ook Beauty hier haar plaats en kiest ze voor de overgave aan het Beest.

Socialisatie en educatie. Villeneuve schreef haar versie voor volwassenen en verwerkte geen educatieve boodschap in haar tekst. Quiller-Couch doet dit evenmin in zijn tekst, maar voegt na de afloop van het verhaal een dubbele moraal toe, volgens de trend in de periode 1900 tot 1950 (Hearne, 1989). De eerste moraal luidt als volgt:

'Maidens, from this tale of Beauty
Learn, and in your memory write—
Daily leads a Path of Duty
Through the Garden of Delight;
Where the loveliest roses wear
Daunting thorns, for you to dare.' (Quiller-Couch, 1910: 129)

Deze moraal legt de nadruk op de taken van de meisjes die ze dagelijks moeten uitvoeren. De afleidingen (mooie rozen) liggen op de loer, maar wie zich laat verleiden tot het niet uitvoeren van haar plicht, zal zich lelijk prikken aan de doornen. De tweede moraal is een les over liefde en uiterlijk:

'Many shy, unhappy creatures
From the covert watch your mirth:
"Foul are we," they mourn; "our features
Blot the sun, deform the earth."
Pity, love them, speak them fair:
Half their woe ye may repair.' (Quiller-Couch, 1910: 129)

De moraal trekt een parallel naar de samenleving van Quiller-Couch. Het blijft niet alleen bij een sprookje. De lezers kunnen zelf ook iets goeds doen, in hun eigen omgeving en in hun eigen tijd. Quiller-Couch vertelt over schuwe mensen die zichzelf misvormd vinden, en roept zijn lezers op om medelijden met ze te hebben, van ze te houden en vriendelijk tegen ze te doen, waardoor ze een groot gedeelte van de onzekerheid van schuwe mensen kunnen wegnemen. De educatieve toon van deze tweede moraal wijkt sterk af van die van Beaumont. Quiller-Couch roept op tot medelijden en vriendelijkheid in de omgang met schuwe mensen. Beaumont

wil haar doelgroep leren dat een lelijk uiterlijk lang niet zo erg is als ondeugd, ondankbaarheid en jaloezie.

Multiculturalisme. Uit de tekst van Quiller-Couch blijkt geen speciale interesse voor niet-westerse culturen. De illustraties van Edmund Dulac vertonen echter weldegelijk een vleugje exotisme. De achtergronden zijn geïnspireerd op Japanse tekeningen, en de 'elaborate costumes and settings are Moorish, echoing a Victorian graphic trend of fairy tale illustration [...] and giving this the flavor of an Arabian Nights tale' (Hearne, 1989: 67). De illustraties zijn tezamen met de tekst van Quiller-Couch gepubliceerd, waardoor mag worden aangenomen dat de auteur heeft ingestemd met deze weergave van zijn verhaal. In de tekst zelf zijn echter geen verwijzingen naar andere culturen te vinden.

Massamedia en commercie. Van massamedia en commercie is hier nog geen sprake.

Ontwikkeling techniek. Er werden steeds vaker illustraties toegevoegd aan het verhaal. De ontwikkeling van die illustraties moesten aan steeds meer eisen voldoen, omdat mensen vertrouwd raakten met de fotografie en een realistische weergave verwachtten. Naast de illustraties is er geen sprake van de invloed van nieuwe technologische ontwikkelingen op de verhaallijn.

Trends. Zoals al bleek bij de versie van Lamb, vond er een verandering plaats met betrekking tot de doelgroep van de sprookjes. Steeds meer auteurs richtten zich specifiek op kinderen. De tekst van Quiller-Couch wordt beschouwd als één van de laatste die zich nog op volwassenen richtte. Hetzelfde geldt voor de illustratie van Edmund Dulac. Tien jaar later ontstond een geheel ander concept voor illustraties voor kinderen, en werden de tekeningen meer romantisch en aantrekkelijk voor kinderen.

5.5 Jean Cocteau (1946)

Jean Cocteau maakt in 1946, een jaar na de Tweede Wereldoorlog, de film *La Belle et la Bête*, 'since it revived his own childhood fantasies and promised to introduce a new genre: fairy tale on film' (Jean Cocteau Films, 2010). Cocteau blijft met zijn verhaal dicht bij de versie van Beaumont, maar drukt er wel zijn eigen surrealistische en symbolische stempel op. In de film is goed te zien dat Cocteau naast filmmaker ook intellectueel, schrijver, poëet en kunstenaar was. Teksten zoals "Even the floor longs to be your mirror" getuigen van de poëtische insteek van Cocteau. Visueel is het één van Cocteau's meest verfijnde films, bijvoorbeeld door het gebruik van slow motion beelden, waardoor het geheel een droomachtig karakter krijgt.

De film is ontstaan onder moeilijke omstandigheden. Zo vlak na de Tweede Wereldoorlog was er schaarste aan goede materialen. 'Old cameras jammed, old lenses developed flaws, no two batches of film were alike, electric current failed or was bureaucratically cut off; there was small choice of fabrics for costumes, sheets without patches were sought everywhere for the farmyard laundry scene, the curtains of Beauty's bed were stolen from the set' (Stegmuller, 1991). Het ontwerp van de kostuums is vooral decoratief van aard in plaats van functioneel en is gebaseerd op klassieke Nederlandse schilderijen, voornamelijk die van Vermeer (Armes, 2010).

Eén van de uitdagingen voor Cocteau was 'sustaining interest for 90 minutes in the oversimplified and largely unpersonalised characters of his source material' (Armes, 2010). Cocteau lost dit op door een zwaar gewicht op het kasteel te leggen, dat onderstreept wordt door de muziek. Hij brengt echter humor in de film, door van de minder belangrijke personages een karikatuur te maken en van bepaalde situaties een parodie te maken, zoals het leven van de familie van Beauty, 'for instance in the use of cackling ducks to comment on the attitudes of her sisters' (Armes, 2010). Opvallend is dat Cocteau zijn geliefde "trucage shots", waar hij in zijn andere films bekend om stond, niet inzette om de film visueel

aantrekkelijk te maken. De levende gezichten van de standbeelden en de lichaamloze armen die de rol van de bedienden van Cocteau spelen, fungeren hier slechts als theateraal hulpmiddel (Armes, 2010). Toch is het hem gelukt om een aantrekkelijke film te maken, die door velen wordt beschouwd als zijn beste. 'What Cocteau did [...] was to invest [the fairy tale] with a dignity, real agony on the Beast's part, and a surreal enchantment that made it irresistibly romantic for a postwar audience' (Schaefer, 2002: 19).

Cocteau maakte deel uit van de culturele kring die Parijs tot het centrum van de wereld maakte tussen de twee wereldoorlogen. Zijn vrienden waren Salvador Dali, Igor Stravinsky, Pablo Picasso, Marlene Dietrich en Ernest Hemingway. Cocteau verwerkte in zijn films magie, poëzie en surrealistische effecten die in die tijd populair waren en voor veel verwondering zorgden. Waar vijftig jaar later niet meer geschokt wordt opgekeken van een muur waar kandelaars door levende armen worden vastgehouden, standbeelden die hun hoofden bewegen, een eettafel waarbij armen de wijn inschenken en tranen die in diamanten veranderen, werden deze effecten in Cocteau's tijd als hoogst wonderlijk beschouwd (Schaefer, 2002).

5.5.1 *Het verhaal*

Cocteau is de eerste die in zijn versie een door hemzelf geschreven inleiding presenteert. Hij introduceert daarin de roos, een menselijk beest en een jong meisje. Daarnaast roept hij zijn kijkers op met de blik van een kind naar het verhaal te kijken:

'Children believe what we tell them. They have complete faith in us. They believe that a rose plucked from a garden can bring drama to a family. They believe that the hands of a human beast will smoke when he kills a victim, and that this beast will be shamed when confronted by a young girl. They believe in a thousand other simple things. I ask of you a little of this childlike simplicity, and to bring us luck let me speak four truly magic words, childhood's Open Sesame: "Once upon a time..."' (Cocteau, 1945)

De introductie van Cocteau maakt de kijker bewust van zijn eigen kijkgedrag en geeft een vooruitblik op het verhaal, waardoor de kijker bepaalde verwachtingen krijgt. Zo zal bijvoorbeeld de eerste ontmoeting met de roos bij de kijker direct de associatie met een familiedrama oproepen.

Hoewel Cocteau zijn verhaal baseert op Beaumont, zijn er toch een groot aantal wijzigingen in de verhaallijn. In de eerste scene worden er al nieuwe personages geïntroduceerd. Een geheel nieuw personage is de persoon van Avenant, een vriend van de broer van Beauty en eveneens een aanbidder van Beauty. De broer en zussen van Beauty krijgen namen van Cocteau, namelijk Ludovic, Adelaide en Felicie, waardoor ze ten opzichte van eerdere versies direct persoonlijker worden. Waar de koopman in de eerdere versies de eerste persoon is die wordt geïntroduceerd, zijn dat nu Avenant en Ludovic, die hun kunsten met de pijl en boog demonstreren. Vervolgens verschijnen de zussen op het toneel, scheldend op de jongens en klagend over Beauty. Deze eerste kennismaking met de zussen is typerend voor hun gedrag in de rest van de film, waarin ze voortduren klagen, schelden en valse plannen maken omdat ze jaloeers zijn op Beauty. Ludovic toont zich ook niet van zijn beste kant, door zijn zussen voortdurend uit te schelden. Beauty wordt geïntroduceerd als Felicie en Adelaide haar opdracht geven om de vloer te poetsen, waarna ze zelf richting de stad verdwijnen voor hun afspraak met de hertogin.

Avenant maakt vervolgens zijn intenties duidelijk aan Beauty door haar ten huwelijk te vragen en voor te stellen er samen vandoor te gaan om een nieuw leven te beginnen. Beauty weigert en vertelt dat ze wel hard moet werken omdat het schip van haar vader verloren is gegaan. De omstandigheden van de familie zijn ten opzichte van de eerdere versies gewijzigd. Hoewel ze hun rijkdom hebben verloren en Beauty hard moet werken in het huishouden, zijn er nog wel dienstknechten beschikbaar om de draagstoelen van de zussen te dragen en lijken de rijke vrienden van de familie, zoals de hertogin, hen nog niet in de steek

te hebben gelaten. Op dat moment maakt de koopman duidelijk dat één van zijn schepen binnen is gekomen en dat ze weer rijk zullen zijn. De zussen komen woedend binnen, omdat de hertogin hen toch niet wilde ontvangen. De koopman maakt plannen om de volgende dag naar de haven te vertrekken. Ook Cocteau laat, net als zijn voorgangers, de zussen hun vader om dure cadeaus vragen en Beauty om een roos. Nieuw is echter de lening die Ludovic achter de rug van zijn vader afsluit.

De moeiten die de koopman heeft om zijn goederen in de haven te achterhalen worden door Cocteau uitgewerkt in een gesprek tussen de koopman en een advocaat. Hij heeft echter geen succes, net als in de andere versies, en moet even arm als hij gekomen is weer naar huis keren. Pas als hij in het kasteel aankomt, voert Cocteau weer enige veranderingen door. Zo wordt het magische element van het kasteel meteen duidelijk wanneer de staldeuren zonder toedoen van mensenhanden dichtvallen en de koopman door een gang loopt met lichaamloze armen die kandelaars vasthouden. Ook als hij eet van de klaargezette maaltijd is er een lichaamloze arm die hem wijn inschenkt. In de achtergrond ziet de kijker dat de standbeelden hun hoofd bewegen en elke beweging van de koopman volgen.

De volgende wijziging die Cocteau aanbrengt in de verhaallijn is dat Beauty het initiatief neemt, en alleen op het magische paard naar het Beest vertrekt. Ze loopt als door een droom door het paleis, gaat door een deur die fluistert dat het de deur naar haar kamer is, en lijkt zich pas te realiseren wat ze heeft gedaan als ze gaat zitten op een stoel. Als een magische spiegel vervolgens tegen haar praat en ze een blik in de spiegel werpt, ziet ze dat haar vader ziek in bed ligt. Ze schrikt van een magisch bewegende spreid en rent het kasteel uit. Daar ontmoet ze het Beest voor het eerst en valt flauw. Het Beest draagt haar voorzichtig naar binnen, waar hij haar, als ze bijkomt, zegt dat ze niet bang voor hem hoeft te zijn en dat hij haar elke avond om zeven uur zal bezoeken om haar te zien eten. Die avond vindt de eerste gezamenlijke maaltijd plaats. De strekking van het gesprek is vervolgens weer hetzelfde als in de andere versies.

Waar Villeneuve, Beaumont, Lamb en Quiller-Couch Beauty vervolgens het kasteel laten verkennen, laat Cocteau haar angstig door het paleis dwalen. Beauty observeert het Beest, en is woedend als hij haar kamer binnengaat zonder haar toestemming. De kijker maakt vervolgens kennis met de bedeesde en ietwat onhandige kant van Beest, als hij niet uit zijn woorden komt. Beauty krijgt hier juist een krachtiger voorkomen, door het Beest weg te sturen. Beduusd geeft het Beest Beauty een cadeau en vertrekt.

Beauty komt in Cocteau's film ook buiten, in tegenstelling tot in de andere versies. Hier maakt ze een wandeling in de tuin, waar ze het Beest als een dier uit een waterpoel ziet drinken en vervolgens, schijnbaar onaangedaan, verder loopt. Wanneer het Beest tijdens een andere wandeling naast haar komt lopen kunnen ze al beter met elkaar opschieten en voeren ze een beleefd gesprek. Het Beest raakt afgeleid door een hert dat door het bos loopt. Beauty laat hem vervolgens als een dier uit haar handen water drinken, waardoor zijn beestachtige karakter nog eens wordt benadrukt. Dit staat in scherp contrast met de beleefde en onderdanige manier waarop hij een gesprek met Beauty voert. Beauty vertelt het Beest dat ze het moeilijk vindt om haar dagen te vullen, terwijl ze zich in de andere versies vermaakt met de faciliteiten in het kasteel. Beauty's voorliefde voor lezen is bij Cocteau verdwenen en maakt plaats voor verveling, waardoor ze uitkijkt naar de dagelijkse gezamenlijke maaltijden.

In tegenstelling tot de eerdere versies, moet het Beest nadenken over Beauty's verzoek haar vader voor een week te mogen bezoeken. Hij neemt haar mee voor een wandeling in de tuin, waar hij informeert naar Beauty's liefdesleven. Als zij hem vertelt van het huwelijksaanzoek van Avenant rent het Beest overstuur het bos in. Als hij 's avonds terugkomt en op Beauty's deur klopt is hij bedrenkt met bloed. Zij blijft echter kalm en beveelt hem zich te wassen en te gaan slapen. Deze puurheid van Beauty kan het Beest niet verdragen en vol schaamte vertrekt hij.

Ondertussen wordt het huis van de koopman leeggehaald, omdat Ludovic niet in staat was om zijn schuld af te lossen. Zijn vader is verontwaardigd, maar is niet in staat om iets uit te richten omdat hij ziek in bed ligt. Ook Beauty is ziek, omdat ze weet dat haar vader stervende

is. Als het Beest haar toezegt dat ze hem mag bezoeken, knapt ze op. Het Beest laat haar een paviljoen zien dat van de godin Diana is. Dit paviljoen is de bron van zijn magische krachten en is alleen toegankelijk met een gouden sleutel. Hij geeft haar die sleutel en laat haar beloven terug te komen, anders zal hij sterven. Hij vertelt haar over de vijf magische voorwerpen: de roos, de spiegel, de gouden sleutel, zijn witte paard en zijn handschoen. Als ze de handschoen om haar hand doet, hoeft ze alleen maar te wensen waar ze heen wil en het zal gebeuren. Beauty doet de handschoen aan en verschijnt in de slaapkamer van haar vader. Hij knapt zienderogen op wanneer hij zijn dochter ziet. Beauty vertelt hem dat het Beest in wezen een goed persoon is, ondanks zijn lelijkheid. Als zij moet huilen, veranderen haar tranen in diamanten. Beauty ziet dit als bewijs van de goedheid van het Beest, en haar vader is ook overtuigd.

De zussen zijn na het vertrek van Beauty gedwongen om huishoudelijke taken uit te voeren. Zij zijn bezig de was op te hangen als ze Beauty naast hun vader aan zien komen lopen. Hun jaloezie steekt meteen de kop op en nadat ze net hebben gedaan alsof ze blij zijn haar te zien, lopen ze naar binnen om zich op te knappen. Beauty vertelt Avenant en Ludovic over het Beest. Wanneer Beauty weer binnen is, maken Avenant, Ludovic, Adelaide en Felicie plannen om het Beest te doden en zijn schatten te stelen. Adelaide en Felicie overtuigen Beauty ervan langer te blijven dan een week (net als bij Beaumont en Lamb), Adelaide steelt de gouden sleutel en geeft deze aan Avenant. Avenant en Ludovic rijden samen op het witte paard, dat door het Beest is gestuurd om Beauty op te halen, naar het kasteel. De zussen brengen Beauty de magische spiegel, die met het witte paard meekwam en waarin ze zichzelf als een aap en een lelijke heks zagen, naar Beauty. Beauty ziet het Beest in de spiegel en besluit terug naar het kasteel te gaan. Ze gebruikt de handschoen, beseft dat ze de gouden sleutel is vergeten, gaat terug naar het huis van haar vader, kan de sleutel niet vinden en keert terug naar het kasteel. Daar vindt ze het Beest stervend. Ze verklaart hem de liefde, maar is te laat en het Beest sterft. Ondertussen proberen Ludovic en Avenant in te breken in het paviljoen van Diana. Het standbeeld van Diana komt tot leven en schiet een pijl naar Avenant, waarna hij verandert in het Beest en dood naar beneden valt. Het Beest verandert in een op Avenant gelijkende knappe prins. De Prins vertelt haar dat hij in een Beest was veranderd omdat zijn ouders niet in magie geloofden. Alleen de liefdevolle blik van een meisje zou de betovering verbreken. Hij belooft haar dat ze samen zullen regeren over zijn koninkrijk, en dat haar zussen haar zullen dienen. Vervolgens stijgen ze op in de wolken.

Hoewel Cocteau de basisstructuur van het verhaal volgt, zijn de veranderingen ten opzichte van de vorige versies groot te noemen. De voornaamste reden lijkt de overgang van een literair verhaal naar een filmversie te zijn. Zoals gezegd was het een uitdaging voor Cocteau om het originele verhaal van Beaumont om te zetten in een film die lang genoeg interessant bleef om negentig minuten te vullen. Hij moest daarvoor aanpassingen aan het verhaal doen en deed dit door personages toe te voegen, de karakters verder uit te werken, dialogen toe te voegen en humor in het verhaal te verwerken.

5.5.2 Personages

Om een film van negentig minuten te kunnen vullen, moest Cocteau de personages uitwerken. Dit doet hij door conversaties tussen personages toe te voegen en de personages meer diepte te geven. Cocteau gebruikt de conversaties tussen de personages om de kijkers kennis te laten maken met het karakter van de personages en de situatie waarin ze verkeren. In de vorige versies werden de karaktereigenschappen van de personages vaak duidelijk aan de hand van algemene beschrijvingen door de auteur. Omdat er geen sprake is van een voice-over die de rol van de algemene beschrijvingen overneemt, wordt bij Cocteau het meeste duidelijk over de personages in de gesprekken die ze onderling voeren. Door bijvoorbeeld de vele scheldwoorden en verwijten komt de kijker direct te weten dat Ludovic en Avenant graag drinken, gokken en achter de vrouwen aanzitten en dat de zussen lui zijn en zich belachelijk maken door zich als prinsessen te gedragen. Omdat de personages door Cocteau meer

diepgang krijgen, zijn er nogal wat verschillen ten opzichte van Villeneuves brontekst en de overige eerdere versies.

TABEL 5.		
VERSIE 5 – COCTEAU, 1946. (KARAKTER)EIGENSCHAPPEN DIRECT EN INDIRECT		
	Direct	Indirect
Koopman / vader	Dear sir, frightened, old, very sick man, dying, weak. <u>Door Felicie:</u> Foolish. <u>Door Beest:</u> Dear sir, unfortunate.	Was rich, now poor, strong voice.
Beauty	<u>Algemeen:</u> Master, uneasy dressed, respectful, ill. <u>Door Felicie:</u> Wretched girl, idiotic girl, silly creature's vanity, stupid girl, lady from the court, little fool, stupid, cruel, angel, Doubtless Madam, ugly face of a girl who breaks her promises, Madam, princess. <u>Door Adelaide:</u> Pretended modesty, proud, dear Beauty. <u>Door Avenant:</u> The most beautiful of all, mad. <u>Door koopman:</u> My little Beauty. <u>Door zichzelf:</u> Monster. <u>Door Prins:</u> Strange girl, Queen,	Modest, hard-working, responsible, brave, horror, frightened, desperate honest, angry, shocked, innocent, pure, gently, generous, jealous.
Felicie (zus)	<u>Door Ludovic:</u> Bitches, sluts, princesses, laughing stock of society, beauties, ravishing, enchantresses, goddesses, shining lights, too tough to eat, lovely, sweet young things, dear. <u>Door Beauty:</u> Beautiful. <u>Door koopman:</u> Little devils. <u>Door zichzelf:</u> Kitchen maid.	Spite, selfishness, vanity, insulted, ashamed, greedy, complaining, false tears.
Adelaide (zus)	<u>Algemeen:</u> Scared. <u>Door Ludovic:</u> Bitches, sluts, princesses, laughing stock of society, beauties, ravishing, enchantresses, goddesses, shining lights, lovely, sweet young things, dear, stupid fool. <u>Door Beauty:</u> Beautiful, my dear sisters. <u>Door koopman:</u> Little devils. <u>Door Avenant:</u> Charming, sweet. <u>Door Felicie:</u> Fool, stupid.	Spite, selfishness, vanity, insulted, ashamed, greedy, false tears.
Ludovic (broer)	<u>Algemeen:</u> Drinks, gambles. <u>Door Felicie:</u> Barefoot guttersnipe, poisonous, fool, not that silly. <u>Door Adelaide:</u> Hooligans, murderers, drunkard, good-for-nothing, ludicrous. <u>Door Avenant:</u> Ridiculous, scared.	Greedy.
Avenant (aanbidder Beauty)	<u>Door Adelaide:</u> Hooligans, murderers, stupid boy, villain. <u>Door Ludovic:</u> Scoundrel. <u>Door Beauty:</u> Crazy, young, handsome. <u>Door zichzelf:</u> Good-for-nothing.	Protective of Beauty, greedy.
Beest	<u>Door koopman:</u> My Lord. Powerful, hideous. <u>Door zichzelf:</u> No 'my lord', Beast, ugly, kind-hearted, monster, lacking in wit, repulsive, poor beast. <u>Door Beauty:</u> Monster, gentler, animal, cruel to himself, frightening, makes me laugh, sad eyes, cruelty, regal, as though he were victim of some terrible affliction, ugliness, good, protective, no coward, strength of your claws. <u>Door Ludovic:</u> Savage, not stupid after all. <u>Door Avenant:</u> Like a human being.	Gentle, tender, anguished, beastly, desperate, meekly, eagerly, shame, self-disgust, self-sacrificing, funny, generous.
Prins	Handsome.	Handsome young man.

De koopman van Cocteau lijkt veel op die uit eerdere versies. Het enige verschil is dat de koopman in de eerdere versies Beauty duidelijk boven zijn andere dochters prefereert, omdat zij zo'n goed karakter heeft en zo mooi is. Bij Cocteau wordt wel duidelijk dat de koopman erg op Beauty is gesteld, maar ook dat hij geen overduidelijke afkeer heeft van zijn twee andere dochters, of Beauty boven heb verkiest.

De zussen van Beauty zijn jaloers, lui en verwend. Ze voeren geen enkele huishoudelijke taak uit, en hun broer heeft geen goed woord voor ze over. Hij scheldt ze uit voor 'trut', 'slet', en 'te taai om te eten', en het sarcasme druipt er af als hij ze 'prinsessen', 'schoonheden', 'sterren', 'godinnen', 'verrukkelijk' en 'lieflijk' noemt (zie Tabel 5). Cocteau maakt een karikatuur van de zussen door ze een overdreven stijl aan te meten. Hun kleding en juwelen zijn groot en opzichtig en hun gedrag is aanstellerig. In de scene waarin de zussen klagend en scheldend naar buiten lopen om in draagstoelen naar hun afspraak met de hertogin te worden gedragen, jagen ze een stel kakelende kippen uit de draagstoelen weg om er vervolgens zelf in plaats te nemen. Deze ironische ondertoon van Cocteau is met betrekking tot de zussen, Ludovic en Avenant in de hele film terug te zien. Ook in deze film worden de zussen aan het einde gestraft voor hun slechte gedrag, zij het niet zo expliciet als bij Beaumont en Lamb.

Ludovic, de broer van Beauty, wordt voor het eerst uitgewerkt tot een volwaardig personage. De broers in de eerdere versies speelden een minimalistische rol. Cocteau beperkt het aantal broers tot één, maar geeft hem wel een volledig uitgewerkt karakter. Waar de broers in de eerdere versies vooral uit waren op de bescherming van Beauty, is Ludovic ook wel enigszins beschermend, maar uiteindelijk uit op verrijking van zichzelf als hij met Avenant plannen maakt om het Beest te doden en zijn rijkdommen te stelen. Ook sluit hij achter de rug van zijn vader een persoonlijke lening af, wat resulteert in een bezoek van de schuldeisers aan het huis van zijn vader. Dat hij geen lieverdje is, blijkt ook wel uit de betiteling door zijn zussen: 'blootsvoetse straatjongen', 'dwaas', 'vandaal', 'moordenaars', 'dronkaard', 'nietsnut' (zie Tabel 5).

Ook het personage van Avenant wordt voor het eerst uitgewerkt tot een volledig karakter. De knappe Avenant is verliefd op Beauty, maar ziet zijn liefde door haar niet beantwoord. Wanneer hij doorheeft dat Beauty gevoelens heeft voor het Beest, besluit hij samen met Ludovic om het Beest te gaan doden en zijn rijkdommen in bezit te nemen. Hij is voor niets of niemand bang, want hij laat zich niet tegenhouden door de magische krachten van het Beest. Hij moet zijn roekeloosheid echter bekopen met de dood.

De rol van Beauty is ten opzichte van eerdere versies veranderd. Hoewel Beauty ook in deze film bestempeld wordt als 'het mooiste meisje van allemaal' (zie Tabel 5), wordt haar schoonheid niet met woorden benadrukt. De beelden doen hier het werk. Haar goede karakter komt eveneens slechts op indirecte wijze naar voren en wordt niet met zoveel woorden bejubeld als in eerdere versies. Dat haar zussen jaloers op haar zijn blijkt uit de vele scheldwoorden die ze van hen te horen krijgt: 'idiot', 'ellendig meisje', 'stom', 'wreed', 'Madame' en 'trots' (zie Tabel 5). De grootste verandering zit in de houding van Beauty tegenover het Beest. Beauty besluit bij Cocteau om alleen, zonder haar vader, naar het Beest te vertrekken. Ze neemt geen afscheid van haar familie, stapt op het witte paard en komt bij het kasteel. Cocteau wijkt af van de verhaallijn door haar pas kennis met het Beest te laten maken als ze zich in het kasteel bedenkt en weer naar huis terug wil keren. Ze valt flauw, maar weet zich vanaf het moment dat ze weer bijkomt prima in stand te houden tegenover het Beest. In eerdere versies sprak het Beest zijn instemming uit met de vrijwillige komst van Beauty, om te benadrukken dat ze niet door haar vader gedwongen is om bij een vreemde, beestachtige man te gaan wonen. Nu Beauty alleen is gekomen, hoeft dat niet benadrukt te worden. In haar conversaties met het Beest blijkt dat ze eerlijk tegen hem is, ook over gevoelige zaken zoals zijn uiterlijk en beestachtige karakter, en dat ze hem de baas is. Ze stuurt hem zonder angst weg uit haar kamer, ze accepteert zijn dierlijkheid door hem uit haar handen water te laten drinken en kijkt hem zonder angst aan als hij bedekt met bloed voor haar deur staat. Bijzonder is dat Beauty het Beest niet expliciet haar liefde betuigt. Ze vindt het Beest stervende op de grond, roept hem op te vechten om in leven te blijven, maar het Beest sterft toch. De kijker is geen getuige van de transformatie, maar ziet tenslotte wel de Prins. De inhoud van de betovering spreekt over een 'blik van liefde', en vereist blijkbaar geen woorden van liefde.

Het Beest wordt door Cocteau vanuit een lage camerapositie gefilmd, waardoor de kijker steeds tegen hem opkijkt. Zijn angstaanjagende uiterlijk wordt benadrukt door de klauwen

waar rook uit komt. Cocteau's Beest is echter ook majestueus en melancholisch (Clements, 2002). Cocteau verdiept zich in de duale natuur van het Beest, dat 's nachts als een dier op zijn prooi jaagt en overdag worstelt met zijn beestachtige natuur (Weber, 1989). Het Beest kan het niet verdragen dat Beauty in pure onschuld naar hem kijkt als hij onder het bloed voor haar staat. Dit wekt bij de kijker eerder medelijden dan walging op. Het was Cocteau's bedoeling om een Beest neer te zetten dat zo menselijk en aantrekkelijk was, dat het een teleurstelling voor Beauty zou zijn om hem in een Prins te zien veranderen (Clements, 2002). Dat is gelukt, want het is inderdaad een anticlimax als het Beest verandert in een op Avenant gelijkende prins. Bij de eerdere versies lijkt het de ultieme beloning voor Beauty, maar bij Cocteau blijf je als kijker enigszins teleurgesteld achter als Beauty met haar Prins is opgestegen in de wolken.

5.5.3 *Attributen*

De film van Cocteau is vooral opgebouwd uit dialogen en kent geen voice-over die beschrijvingen van de omgeving en situatie geeft. Waar de auteurs moesten volstaan met beschrijvingen om een beeld op te roepen, kan Cocteau met behulp van filmische middelen, zoals decor, camerastandpunt, licht en omgevingsshots, een beeld schetsen. Voor deze versies zijn echter alleen de attributen die worden genoemd in de dialogen opgenomen, omdat het anders zou leiden tot speculaties die de betrouwbaarheid van het onderzoek zou verminderen. In de dialogen worden slechts weinig attributen beschreven. Er wordt niets gezegd over het huis van de koopman en het paleis van het Beest. Wel vragen de zussen hun vader om *brokaten jurken, juwelen, waaiers, struisvogelveren, apen en papegaaien*. De laatste vier attributen wijken af van de eerdere versies, hoewel de apen en papegaaien bij Beaumont en Lamb wel voorkomen in het kasteel van het Beest. Andere attributen die nieuw zijn in Cocteau's versie zijn de *draagstoelen, de pijl en boog, de tranen die in diamanten veranderen, de lakens en het paviljoen van Diana met het glazen dak*. Verder heeft Ludovic het over de *gevangenis*, en noemen de zussen een *Kerkcommissie*.

Cocteau maakt wel gebruik van een aantal cruciale attributen. De roos en de spiegel zijn, net als bij Beaumont en Lamb, aanwezig. De rol van de roos blijft ongewijzigd, maar maakt wel onderdeel uit van de vijf magische amuletten die het Beest zijn magische krachten geven. De spiegel, het tweede amulet, toont Beauty haar zieke vader en later ook het Beest. Beide momenten zijn cruciaal voor het verhaal, omdat Beauty bij het eerste moment besluit haar vader te willen zien en bij het tweede moment besluit terug te gaan naar het kasteel. Het derde amulet is het witte paard, de *Magnifieke*, die de koopman thuis brengt en Beauty, maar later ook Avenant en Ludovic, naar het kasteel rijdt. Ten vierde is er een gouden sleutel die de toegangsdeur tot het paviljoen van Diana kan openen, waar de bron van alle magische krachten van het Beest ligt. Beauty krijgt deze sleutel van het Beest mee als zij haar vader bezoekt, als teken van zijn vertrouwen in haar. Als ze er achter komt ze de sleutel kwijt is, breekt de magische spiegel en keert ze wanhopig naar het kasteel terug, waar ze het Beest stervende vindt. Het laatste amulet is de handschoen van het Beest. Hij geeft deze aan Beauty met de instructie die om haar rechterhand te doen en te wensen waar ze heen wil. Ze zal daar dan verschijnen. Beauty gelooft dat de handschoen ook helende krachten heeft, want als ze het Beest bijna dood vindt, doet ze hem de handschoen weer aan in de hoop dat het hem nieuwe krachten geeft. Het is dan echter al te laat en het Beest sterft alsnog.

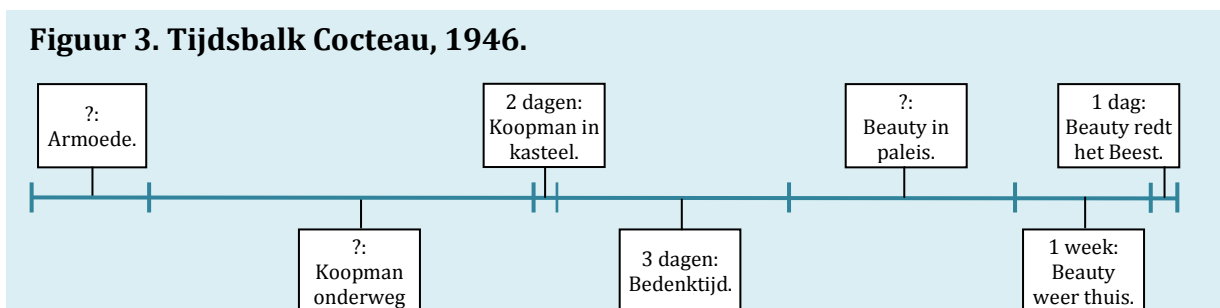
5.5.4 *Opbouw en duur*

Cocteau besteedt veel aandacht aan de conversaties, die de beschrijvingen uit de eerdere versies vervangen. De conversaties dienen, naast het beeldmateriaal, als een kennismaken met de karakters en de situatie waarin ze zich bevinden. De ontmoetingen tussen Beauty en het Beest beperken zich niet tot de dagelijkse gesprekken aan tafel, maar vinden ook plaats tijdens wandelingen in de tuin.

In eerdere versies moest Beauty duidelijk een proces doormaken van gewenning aan het Beest. In eerste instantie ziet ze alleen het afschuwelijke uiterlijk van het Beest, maar

langzaam ontdekt ze zijn goede karakter en op het laatste moment voelt ze zelfs liefde voor hem. Het Beest moet eveneens wennen aan de aanwezigheid van Beauty, en ontwikkelt zich tot een genereus en zelfopofferend man. Hij weet dat hij zal sterven als Beauty niet terugkeert van het bezoek aan haar vader, maar hij is zoveel van Beauty gaan houden dat hij dat risico wil lopen. Bij Cocteau lijkt het leerproces eenzijdiger. Beauty lijkt na de eerste confrontatie, waar ze flauw viel van schrik, direct de baas te zijn over haar angsten en over het Beest. Ze is zelfstandig, neemt de verantwoordelijkheid voor haar acties en handelt heel volwassen. Het Beest lijkt langzaam zijn dierlijke impulsen te beheersen en verandert voor Beauty's ogen in een zachtaardig en beheerst Beest.

De duur van het verhaal is gewijzigd ten opzichte van de eerdere versies. Bij Cocteau is de familie direct arm, en wordt nog armer wanneer een schuldeiser alle meubels verwijdert nadat Ludovic zijn lening niet kon terugbetalen. Het is onbekend hoe lang de koopman onderweg is en hoe lang Beauty in het paleis verblijft. De overige periodes zijn wel bekend en wijken enigszins af van die in de eerdere versies. De bedenktijd is sterk teruggebracht van één maand bij Villeneuve en Quiller-Couch (zie Figuur 1) en drie maanden bij Beaumont en Lamb (zie Figuur 2), tot slechts drie dagen (zie Figuur 3). De week die Beauty van het Beest naar huis mag komt overeen met de week van Beaumont en Lamb (zie Figuur 2).



5.5.5 Maatschappelijke factoren, techniek en trends

Feminisme. Net als in de andere versies staat Beauty bekend om haar schoonheid. Uit de beelden die Cocteau ons toont, is Beauty ook bij hem een typische vrouwelijke hoofdpersoon. Ze is mooi, werkt hard in het huishouden, is vriendelijk, zachtaardig en gehoorzaam. Cocteau valt terug op de door feministen zo gewraakte stereotype strijd tussen goede en slechte vrouwen, tussen Beauty en haar jaloezige zussen. De goede vrouw wordt uiteindelijk beloond, terwijl de slechte vrouwen worden gestraft.

Daarnaast is Beauty in deze versie eveneens het slachtoffer van de onderhandeling tussen de koopman en het Beest. Er lijkt echter wel sprake van enige vooruitgang, want Cocteau laat Beauty zonder haar vader, op eigen initiatief, naar het paleis vertrekken. Ook is haar houding tegenover het Beest een stuk minder onderdanig dan in de eerdere versies. Beauty durft het Beest weg te sturen, trotseert 's nachts zijn bebloede verschijning en accepteert zijn beestachtige voorkomen al snel. Toch is ze ook bij Cocteau gedoemd tot de onderwerping aan het Beest, dat de bekende passieve rol speelt en weinig meer kan doen dan wachten op de liefde van Beauty.

Socialisatie en educatie. Hoewel Cocteau's film ook door kinderen gezien kan worden, is hij vooral voor volwassenen bedoeld. Cocteau vraagt zijn volwassen publiek in een introductie om met de blik van een kind naar het verhaal te kijken en voor één keer in magie te geloven. Het publiek dat de bioscopen bezocht, bestond vooral uit volwassenen. Cocteau was vooral geïnteresseerd in het maken van een surrealistische en symbolische film, en had geen didactische intenties. Dat was ook de grote aantrekkingskracht van de film: 'What Cocteau did [...] was to invest [the fairy tale] with a dignity, real agony on the Beast's part, and a surreal enchantment that made it irresistibly romantic for a postwar audience' (Schaefer, 2002: 19).

Multiculturalisme. In de film zijn geen aanwijzingen te vinden voor de aanwezigheid van sporen uit niet-westerse culturen. Cocteau's film lijkt een ode aan het zeventiende-eeuwse Frankrijk.

Massamedia en commercie. Cocteau hield zich bezig met de vraag hoe hij een film van negentig minuten aantrekkelijk kon maken voor zijn publiek. Dat deed hij onder meer door bestaande personages uit eerdere versies uit te werken tot volwaardige karakters. Door van deze personages karikaturen te maken, wist Cocteau een film te maken die voor meer dan negentig minuten de aandacht van het publiek weet vast te houden. Commercie speelde in zoverre een rol dat het een aanpassing van de verhaallijn vereiste om de film commercieel aantrekkelijk te maken. Het was echter ook een artistieke uitdaging om de ongecompliceerde en stereotype personages te veranderen in personages die voor negentig minuten de aandacht konden vasten.

De invloed van commercie was ook op een andere wijze te merken. Het verwijt dat de verfilming van een sprookje een triviale bezigheid was in een periode van wederopbouw na een wereldoorlog, deed Cocteau besluiten om alle trivialiteit in zijn film te vermijden. Door de magie zoveel mogelijk te beperken kon hij zijn sprookje aarden in de realiteit van het dagelijkse leven. Cocteau paste zijn verhaal dus aan de verwachtingen van zijn potentieel publiek aan.

Ontwikkeling techniek. Vanaf het einde van de negentiende eeuw ontstond de mogelijkheid om bewegend beeld vast te leggen op film. Die techniek ontwikkelde zich steeds verder, waardoor het vanaf de jaren tien van de twintigste eeuw mogelijk was om avondvullende films te maken. Cocteau verfilmde *Beauty and the Beast* en creëerde een film van 96 minuten. Om de interesse van zijn publiek zolang vast te kunnen houden, moest hij de personages uit zijn bronmateriaal uitwerken. Hij bracht nieuwe karakters in het verhaal aan, zoals de zussen Felicie en Adelaide, broer Ludovic en aanbiddler Avenant. Deze personages kwamen ook in eerdere versies voor, maar hadden geen naam en geen uitgewerkt karakter. Hoewel de techniek het toestond om gebruik te maken van "special effects", maakt Cocteau hier slechts op zeer beperkte schaal gebruik van. De koopman en Beauty verdwijnen en verschijnen tweemaal, en er is een scène waarin Avenant transformeert in het Beest. De lichaamloze armen en bewegende beelden vereisten geen speciale "trucage shots" en konden opgelost worden door creatief gebruik van het decor.

Een andere bijkomstigheid van de keuze voor het medium film is de gecompliceerdheid van de scènes. In de vorige versies waren er meestal drie personages per scène actief (zie Bijlage A). Bij Cocteau zijn er in de scènes die zich in het huis van de koopman afspelen vaak vijf of zes personen actief (Zie Bijlage B). Daarnaast vinden er meer dialogen plaats dan in de literaire versies, omdat er in een film geen plaats is voor beschrijvingen, tenzij wordt gekozen voor een voice-over. Hier koos Cocteau niet voor, dus werkte hij veel dialogen uit.

Trends. In het naoorlogse Frankrijk was een tekort aan materialen en goedwerkende technische apparatuur aan de orde van de dag. Het idee van het verfilmen van een sprookje werd in een land dat opnieuw opgebouwd moest worden na de Tweede Wereldoorlog als triviaal beschouwd. Cocteau heeft echter bewust zijn best gedaan om trivialiteit in zijn film te vermijden. Hij bestudeerde zijn bronmateriaal, de tekst van Beaumont grondig, besteedde uitermate veel aandacht aan details en richtte zich op 'the clean, sculptured line of poetry instead of the usual diffuse lighting and use of gauze for magical effect' (Windling, 2007). Cocteau vermengde magische elementen met realisme, waardoor het sprookjes werd geaard in de "echte wereld". Zijn surrealistische en avant-gardestijl was erg populair, en droeg bij aan het succes van de film.

5.6 Eugene Marner (1987)

Over de filmversie van Eugene Marner is weinig bekend. De film werd geheel in Israël opgenomen en is onderdeel van de *Cannon Movie Tales*, een serie films die in de jaren tachtig werden opgenomen. De hoofdrollen werden gespeeld door grote Amerikaanse en Engelse filmsterren, maar voor de bijrollen werden bijna alleen maar Israëli gecast.

5.6.1 Het verhaal

Het verhaal van Marner begint anders dan de vier literaire versies. De twee broers en twee zussen van Beauty worden geïntroduceerd als personages die een druk leven leiden, maar daarbij niet zonder Beauty kunnen. Beauty lijkt het hele huishouden te regelen en voor iedereen te zorgen. Ze hoeft echter zelf geen huishoudelijke taken uit te voeren. Hieruit blijkt dat het huishouden nog rijk is, net zoals bij de literaire versies, maar in tegenstelling tot de versie Cocteau, waar het gezin aan het begin van de film al in armoede is vervallen. Marner is de eerste die liederen gebruikt in zijn film. De kinderen zingen gezamenlijk een lied, waaruit blijkt dat ze broers en zussen niet zonder Beauty kunnen, en dat Beauty het heerlijk zou vinden om wat meer tijd voor zichzelf te krijgen. Als de koopman binnenkomt, ziet Beauty direct dat er wat mis is, maar haar broers en zussen lijken niets op te merken. De koopman vertelt dat zijn schip is vergaan, maar houdt de ernst van de situatie voor Beauty verborgen, zodat ze zich geen zorgen hoeft te maken.

De volgende morgen zit het gezin aan het ontbijt. De familie kletst met elkaar over de vorige avond, als meneer Kuppel binnenkomt en hen slecht nieuws meedeelt dat de klerk naar Frankrijk is gevlucht met de inhoud van de kluis. Nog steeds doet de koopman of er niets aan de hand is, maar Beauty maakt zich zorgen. Enige tijd later is meneer Kuppel echter terug met het nieuws dat het warenhuis met alle goederen van de koopman is afgebrand. En nog is de koopman luchtig onder het verlies van zijn rijkdom. Het nieuws van hun armoede doet echter snel de ronde in de stad en de vrienden en kennissen van de broers en zussen laten hen vallen als een baksteen. Tenslotte wordt het hele huis leeggehaald en moet het gezin uit de stad vertrekken naar een simpel huisje. De broers en zussen van Beauty werken hard op het land, maar zijn niet tevreden met hun leven. Als meneer Kuppel deze keer goed nieuws komt brengen over het schip dat toch binnen is gekomen, vragen ze om jurken, bontmantels, goud en paarden. Beauty vraagt alleen om een roos. De koopman gaat op reis, en loopt via een grote markt naar een huis waar hij vraagt naar kapitein Hardy. De kapitein blijkt echter het schip te hebben verkocht en te zijn vertrokken en de koopman moet arm naar huis vertrekken.

Onderweg naar huis rijdt de koopman deze keer niet door een donker bos, maar door een brandende woestijn, tot hij bij een kasteel komt. Hij gaat naar binnen, communiceert met een echo en komt in een zaal waar een tinnen vogel zingt en eten voor hem klaar staat. Hij eet wat, valt in slaap en gaat de volgende ochtend op zoek naar zijn paard. Hij plukt een roos en ziet een Beest verschijnen. De strekking van het gesprek is hetzelfde als bij de andere versies. Het Beest geeft de koopman zijn eigen, magische paard en de koopman verdwijnt plotseling van het terrein van het paleis en verschijnt bij hem thuis. De kinderen zijn teleurgesteld, maar geven Beauty nergens de schuld van. Beauty begrijpt dat de roos de reden is dat haar vader treurig is. Net als in de andere versies biedt Beauty aan haar vaders plaats in te nemen, waarop protesten van haar zussen volgen. Ze houdt echter vol en vertrekt met haar vader op het magische paard naar het paleis. Daar ontmoeten ze het Beest op dezelfde wijze als in de literaire versies, krijgt de koopman eveneens twee kisten vol met geschenken mee naar huis, en vertrekt de koopman naar huis.

Marner ruimt ook plaats in voor de dromen uit de versies van Villeneuve en Quiller-Couch. De eerste ontmoeting met de droomprins is uitgebreider dan in die versies. Bovendien zingt Beauty samen met de Prins een lied over het kijken met het hart. Als Beauty wakker wordt en wenst dat ze het mooie gezicht van de Prins graag altijd zou willen zien, valt er spontaan een medaillonketting in haar hand met de afbeelding van de Prins. Ze herkent het paleis en komt in een kamer met boeken, een vogelkooi en een wereldbol en heeft niet door dat het Beest

haar vanaf een afstandje bekijkt. 's Avonds tijdens het eten gaat het gesprek net als in de andere versies, alleen vraagt het Beest hier naar Beauty's leven in de periode voor ze naar het kasteel kwam.

Marner geeft meer ruimte aan magische elementen dan Cocteau en de auteurs van de literaire versies. Naast het verschijnen van het medaillon wordt ook de tinnen vogel veranderd in een witte duif en komt er een schilderij tot leven als Beauty dit wenst. Wanneer Beauty op een dag buiten loopt, komen de standbeelden tot leven en zingt ze weer een lied over wensen die vervuld worden.

De conversaties tussen Beauty en het Beest zijn verder uitgewerkt dan die van de literaire versies. De statische gesprekken uit die versies zijn vervangen door levendige conversaties, waarin ook een vleugje romantiek is verwerkt. De gesprekken vinden wel, zoals in de literaire versies, allemaal plaats tijdens het avondeten. Elke avond voeren de twee een gesprek, elke avond vraagt het Beest haar ten huwelijk, elke avond wijst ze hem af. In haar dromen waarschuwt de Prins haar nogmaals om met haar hart, en niet met haar ogen, te kijken. Op een avond vraagt Beauty aan het Beest hoelang ze hier is. Het Beest antwoordt dat ze in hun tijd een paar dagen in het kasteel is, maar in de tijd van haar familie al een jaar weg is. Als ze in een spiegel ziet dat haar vader ziek is, vraagt ze het Beest of ze hem mag bezoeken. Ze krijgt toestemming om hem een maand te bezoeken, maar moet beloven daarna terug te komen, anders zal het Beest sterven. Net als bij Villeneuve, Beaumont en Quiller-Couch moet ze aan een ring draaien en magische woorden uitspreken om weer terug te keren naar het kasteel. Beauty krijgt drie kisten met geschenken mee.

Haar familie is blij haar te zien, maar al gauw blijkt dat er niets is veranderd. Iedereen heeft Beauty nodig, en zij neemt de zorg voor hen weer over. Ze is zo druk bezig dat ze vergeet terug te gaan naar het paleis, totdat ze droomt dat het Beest bijna dood is. Ze keert terug naar het paleis, vindt het Beest, verklaart hem haar liefde en hoort dan vuurwerk. Als ze zich omdraait is het Beest verdwenen en staat ze voor de Prins uit haar dromen. Marner verklapt echter niet waarom de Prins in een Beest is veranderd. Tijdens het huwelijk van Beauty en de Prins wordt het lied dat Beauty met de Prins zong nogmaals gezongen door de gehele menigte.

5.6.2 *Personages*

Evenals Cocteau werkt Marner veel personages die in de literaire versies een beperkte rol speelden uit tot volwaardige karakters. Marner blijft echter dicht bij de literaire versies, en vooral bij die van Villeneuve, dan Cocteau, en gebruikt weinig woorden om de karakters van de personages te omschrijven.

Het karakter van de koopman verandert niet veel ten opzichte van de eerdere versies. Hij is echter niet de kordate vaderfiguur die het gezin nodig heeft. Wanneer de slechte berichten blijven binnenstromen laat hij zijn kinderen geld uitgeven, omdat hij ze niet ongerust wil maken. In de andere versies wordt ook gezegd dat hij zijn kinderen alles gaf wat ze maar nodig hadden, maar een verstandige keuze lijkt het echter niet. In tegenstelling tot de versie van Cocteau gaat de koopman hier weer samen met Beauty naar het paleis om het Beest te ontmoeten.

De zussen van Beauty, Isabelle en Bettina, ondergaan hier wel een grote verandering. Ze krijgen beiden een eigen karakter, dat voor de eerste keer niet jaloers en slecht is. Beide meisjes zijn wel erg met zichzelf bezig, maar maken Beauty niet het leven zuur en schelden haar niet uit. Ze hebben Beauty nodig, maar verpersoonlijken bij Marner niet al het slechte van de mens. Isabelle, de oudste zus is 'mooi', maar erg slordig en 'zorgeloos' (zie Tabel 6). Bettina, de jongste zus, is 'flirterig' en 'besluiteloos' (zie Tabel 6). Beide zussen willen Beauty graag langer dan een maand bij zich houden als ze op bezoek is, echter niet omdat ze jaloers op Beauty zijn, maar omdat ze zo blij zijn haar weer bij zich te hebben.

De broers van Beauty, Frederick en Oliver, hebben ook een geheel uitgewerkt karakter gekregen van Marner. Oliver kleedt zich graag volgens de laatste mode, en Frederick houdt ervan om met zijn vrienden in de plaatselijke kroeg te kaarten. Ze geven graag het geld van

hun vader uit, zonder erbij na te denken of hij zich dat kan veroorloven, zeker na de slechte berichten.

TABEL 6. VERSIE 6 – MARNER, 1987. (KARAKTER)EIGENSCHAPPEN DIRECT EN INDIRECT		
	Direct	Indirect
Koopman / vader	<u>Algemeen</u> : Grateful, miserable, was rich, now very poor, lost, doomed. <u>Door Kuppel</u> : Sir. <u>Door Beauty</u> : Content, Father. <u>Door Beest</u> : Deceitful.	Optimistic, protective of his daughters, frightened.
Beauty	<u>Algemeen</u> : Wishes to make others happy, caretaking, frightened, pity, loves Prince. <u>Door koopman</u> : Beautiful, pretty head, lovely. <u>Door Bettina</u> : Insensible. <u>Door Prins</u> : Unkind. <u>Door Beest</u> : My lady.	Concerned, realistic, modest, responsible, brave, frightened, sad.
Isabelle (zus)	<u>Algemeen</u> : Needs Beauty, careless, humiliated, snubbed. <u>Door Beauty</u> : Shameless. <u>Door koopman</u> : Beautiful, pretty head, lovely. <u>Door Bettina</u> : Gossiping.	Carefree, greedy.
Bettina (zus)	<u>Algemeen</u> : Needs Beauty, worried. <u>Door Beauty</u> : Every colour suits you, shameless. <u>Door koopman</u> : Beautiful, pretty head, lovely. <u>Door Isabelle</u> : Flirting.	Indecisive, carefree, desperate, greedy.
Frederick (broer)	<u>Algemeen</u> : Needs Beauty, Master Frederick. <u>Door Oliver</u> : Mangy dog, gambling. <u>Door Isabelle</u> : Drinking. <u>Door Beauty</u> : Shameless. <u>Door koopman</u> : Beautiful, proud.	Carefree, angry, greedy, protective of Beauty.
Oliver (broer)	Needs Beauty, wit. <u>Door koopman</u> : Beautiful, proud.	Fashionable, carefree, sad, greedy, protective of Beauty.
Vrienden / geliefden	<u>Door Beauty</u> : Fickle friends.	Only interested when they were rich.
Beest	<u>Algemeen</u> : Frightening. <u>Door koopman</u> : The Count, noble sir, hospitable, great Beast. <u>Door Beauty</u> : Powerful magic, strange, ugly, company, friend, dear. <u>Door zichzelf</u> : Ugly, animal, faithful,	Terrible roar, horrible monster, generous, self-sacrificing.
Prins	<u>Algemeen</u> : Miserable, hidden, prisoner, unhappy, loves Beauty, sad, dream Prince. <u>Door Beauty</u> : Lovely, gentle face.	Handsome.

De enige die zich zorgen maakt over de financiële situatie is Beauty. Zij wijst haar vader er terecht op dat ze misschien wat zuiniger moeten leven, maar haar vader zegt haar dat ze zich geen zorgen hoeft te maken. Hieruit blijkt de belangrijke rol die Beauty in het gezin speelt. Zij lijkt eerder de moeder in het huishouden te zijn dan de jongste dochter. Door de zorg voor haar familie heeft ze nauwelijks tijd voor zichzelf. Ze voelt zich erg verantwoordelijk, en wanneer haar vader thuis komt van zijn reis en zijn verhaal vertelt, biedt ze direct aan om zijn plaats in te nemen, hoewel niemand haar ergens van beschuldigt zoals in de andere versies. Beauty is net zo dapper als in de literaire versies als ze het Beest voor het eerst ontmoet. Ze probeert zelfs haar vader nog te troosten. Als haar vader weg is, vermaakt ze zichzelf in het paleis. Ze wordt echter door de dromen over de Prins in verwarring gebracht. Ze wordt verliefd op de Prins en beseft niet dat de Prins en het Beest één en dezelfde persoon zijn. Daardoor duurt het lang voordat ze zich overgeeft aan haar liefde voor het Beest. Marner valt hier sterk terug op het verhaal van Villeneuve, waar de dromen eveneens een grote rol spelen. In haar gesprekken met het Beest is Beauty erg eerlijk. Langzaam leert ze met haar hart te kijken en niet alleen op haar ogen te vertrouwen. Als ze door haar eigen magie de

standbeelden op de binnenplaats tot leven kan wekken is ze erg trots. Ze denkt dat het komt doordat ze met haar hart heeft gekeken, zoals ook blijkt uit haar lied, maar ze heeft nog steeds niet door dat ze nog niet zo ver is dat ze werkelijk met haar hart kijkt. Pas wanneer het Beest op sterven ligt, herkent ze de liefde.

Het Beest lijkt in deze versie veel gevoeliger en minder Beestachtig dan in de andere versies. Waar Villeneuve, Beaumont, Lamb en Quiller-Couch het Beest over zichzelf laten zeggen dat hij erg gevoelloos en tactloos is, toont Marnier een Beest dat prima in staat is om een gesprek te voeren. Het Beest is geïnteresseerd in Beauty en doet zijn best om al haar wensen te vervullen. En waar Cocteau speelt met het duale karakter van het Beest, enerzijds mens en anderzijds beest, lijkt Marniers Beest zijn beestachtige neigingen prima te kunnen onderdrukken. Het Beest is hier gericht op zijn taak: Beauty er van overtuigen dat hij een goed persoon is en dat hij haar liefde waard is. Beauty voelt al snel vriendschap voor het Beest, maar omdat ze verliefd is op haar droomprins kan ze niet meer voor hem voelen dan die vriendschap. Als hij op sterven ligt, vraagt hij Beauty nogmaals ten huwelijk en dit keer antwoordt ze 'ja'.

De fee en de koningin-moeder uit de literaire versies zijn geheel verdwenen. De Prins, die bij Cocteau tijdens het verhaal geen rol speelde, verschijnt echter weer in Beauty's dromen. Hij waarschuwt Beauty om niet op haar ogen te vertrouwen, maar met haar hart te kijken. Hij vertelt Beauty niet dat hij en het Beest dezelfde persoon zijn, waardoor Beauty in verwarring wordt gebracht. Uiteindelijk kiest Beauty voor het Beest, en krijgt ze de Prins cadeau. Hij was betoverd door een slechte tovenaars, maar het wordt niet duidelijk waarom zij dit deed.

5.6.3 Attributen

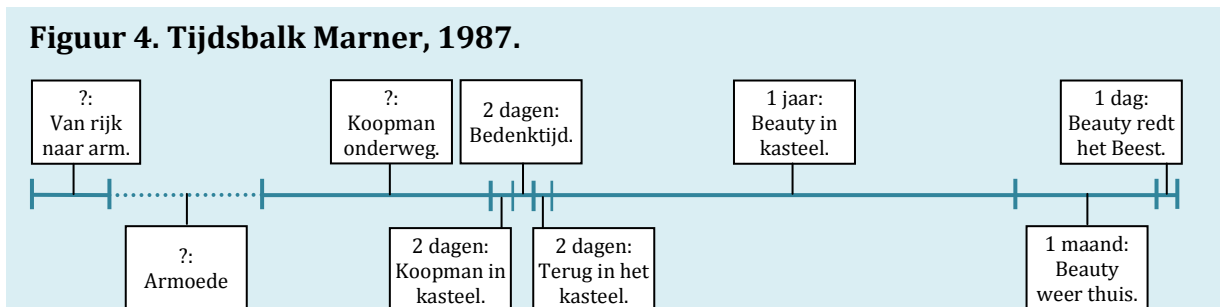
Net als bij Cocteau is het in deze versie lastig om de attributen te beschrijven, omdat ze door Marnier niet worden beschreven maar uitgebeeld. Nieuwe attributen ten opzichte van eerdere versies zijn een *gouden granaten kam*, een *kluis*, een *warenhuis* en *bontmantels*.

De cruciale attributen, de *roos*, de *ring* en de *dromen*, blijven ten opzichte van de versie van Villeneuve, die door Marnier als bron is gebruikt, ongewijzigd. Hij voegt hier alleen een *magische spiegel* aan toe, die Beauty haar zieke vader toont, waarna ze hem wil bezoeken.

5.6.4 Opbouw en duur

De opbouw van Marniers film is grotendeels hetzelfde als die van Villeneuve en Quiller-Couch. Met betrekking tot de duur zijn er wel enige wijzingen. Zo is het niet bekend hoelang de familie rijk is, hoe lang ze in armoede leven en hoe lang de koopman onderweg is. De koopman brengt een dag korter door in het kasteel en krijgt slechts twee dagen de tijd om een van zijn dochters te halen. Marnier maakt de duur van het verblijf van Beauty in het kasteel enigszins magisch. Het Beest vertelt Beauty dat zij in hun wereld slechts enkele dagen in het kasteel is, maar in de wereld van haar familie al een jaar weg is. Dat is aanzienlijk langer of korter, afhankelijk van de tijd die men kiest, dan in alle andere versies.

Figuur 4. Tijdsbalk Marnier, 1987.



5.6.5 Maatschappelijke factoren, techniek en trends

Feminisme. De rol van Beauty verandert niet veel ten opzichte van eerdere versies. Marnier baseert het personage van Beauty op de versie van Villeneuve. In deze versie is Beauty,

evenals in de vorige versies, afhankelijk van de afspraak die haar vader met het Beest maakt. Weer mag ze zelf kiezen, en weer geeft ze zichzelf over aan het Beest. In Marners film vervult Beauty nauwelijks nog de rol van het jonge, beeldschone zusje, maar is ze een moederfiguur die voor iedereen zorgt; zelfs haar vader kan niet zonder haar zorgen. Beauty dient in deze film wederom als een voorbeeld voor jonge meisjes. Ze voert huishoudelijke taken zonder klagen uit, en als ze vrije tijd zou hebben zou ze gaan lezen, borduren of dansen. Stuk voor stuk kwaliteiten die van een jong meisje verwacht mogen worden. Deze film is gemaakt nadat de twee feministische golven hebben plaatsgevonden, maar van een verdeling van de taken in het huishouden of van economische zelfstandigheid van Beauty is nog steeds geen sprake. Marner valt terug op de aloude rolpatronen.

Socialisatie en educatie. Elk sprookje heeft een moraal, zo ook deze versie van Marner. Hij heeft geen educatieve of socialiserende intenties, maar probeert de kijker dezelfde les als Villeneuve en Beaumont te leren, namelijk om niet te veel op uiterlijk te vertrouwen en met het hart te kijken.

Multiculturalisme. Marner heeft de gehele film in Israël opgenomen en dat is op twee manieren terug te zien in. Ten eerste is een van de veranderingen dat de koopman niet in een donker bos verdwaalt, maar in een woestijn. Ten tweede worden de bijrollen gespeeld door Israëlische acteurs. De hoofdrollen worden door Amerikaanse en Engelse filmsterren gespeeld, omdat die een grotere commerciële aantrekkingskracht hebben. Deze Israëlische kenmerken hebben echter niets te maken met de opkomst van het multiculturalisme of het correct weergeven van etnische karakters, zoals beschreven in hoofdstuk 3.2.3.

Massamedia, commercie en trends. Hearne (1989) schrijft dat in 1987 voor 731,9 miljoen dollar aan hardcover jeugdliteratuur werd verkocht. Sprookjes maken een groot gedeelte uit van deze industrie. Vanaf de jaren zeventig van de twintigste eeuw vond er een verschuiving plaats van de productie van boeken voor bibliotheken naar die voor de verkoop in winkels. De rijk geïllustreerde edities van klassieke verhalen verkochten beter dan nieuw geschreven jeugdliteratuur. Het aantal sprookjesedities en -verzamelingen nam als gevolg daarvan sterk toe. De jeugdliteratuur floreerde. Daarnaast liep in de jaren tachtig van de twintigste eeuw het bioscoopbezoek ernstig terug, onder meer door de opkomst van nieuwe media zoals radio en televisie. De keuze tussen een nieuwe literaire editie of een nieuwe filmversie van *Beauty and the Beast* zou in deze periode dus snel zijn gemaakt. Eugene Marner koos tegen de verhoudingen in voor het maken van een filmversie, en dan nog wel een musicalfilmversie. De musicalfilms waren in de jaren dertig razend populair, maar in de jaren vijftig nam de populariteit van dit soort films sterk af en vanaf de jaren zestig werd het maken van een musicalfilm zoveel mogelijk vermeden. Eugene Marner trok zich daar niets van aan en verwerkte in zijn bewerking van *Beauty and the Beast* een vijftal liederen. De film is in beperkte mate succesvol geweest. Hij heeft geen groot publiek bereikt en er is weinig informatie over de film te vinden. De film is echter wel op dvd verkrijgbaar, en dat kan lang niet van alle filmversies van *Beauty and the Beast* worden gezegd.

Ontwikkeling techniek. Technologische ontwikkelingen zijn net als bij Cocteau de reden om een aantal personages uit te werken tot volwaardige karakters. Om vierennegentig minuten film te kunnen vullen, breidde Marner het aantal personages en conversaties ten opzicht van zijn bron, de tekst van Villeneuve, flink uit. Daardoor zijn de scènes van Marner gecompliceerder dan die van zijn literaire voorgangers (Zie Bijlage C).

5.7 Gary Trousdale en Kirk Wise (1991)

Beauty and the Beast is het vijfde klassieke sprookje dat Disney bewerkte tot een animatiefilm, en wordt beschouwd als een van de beste Disney-films. De filmmakers geven aan dat ze zich baseren op de tekst van Villeneuve, maar brengen radicale wijzingen in het verhaal aan.

5.7.1 Het verhaal

Disney begint het verhaal net als Cocteau met een zelfgeschreven proloog. Hierin wordt de kijker ingewijd in de betovering van het Beest, de tijdsdruk van de roos, en de liefde van een meisje die nodig is om het Beest te redden van zijn betovering.

'Once upon a time, in a faraway land, a young prince lived in a shining castle. Although he had everything his heart desired, the prince was spoiled, selfish, and unkind. But then, one winter's night, an old beggar woman came to the castle and offered him a single rose in return for shelter from the bitter cold. Repulsed by her haggard appearance, the prince sneered at the gift and turned the old woman away, but she warned him not to be deceived by appearances, for beauty is found within. And when he dismissed her again, the old woman's ugliness melted away to reveal a beautiful enchantress. The prince tried to apologize, but it was too late, for she had seen that there was no love in his heart, and as punishment, she transformed him into a hideous beast, and placed a powerful spell on the castle, and all who lived there. Ashamed of his monstrous form, the beast concealed himself inside his castle, with a magic mirror as his only window to the outside world. The rose she had offered was truly an enchanted rose, which would bloom until his twenty-first year. If he could learn to love another, and earn her love in return by the time the last petal fell, then the spell would be broken. If not, he would be doomed to remain a beast for all time. As the years passed, he fell into despair, and lost all hope, for who could ever learn to love a beast?' (Trousdale & Wise, 1991)

Deze voice-over is sterk bepalend voor de rest van het verhaal. In eerdere versies wist het publiek niets van een betovering tot aan het einde van het verhaal. Dat de kijker daar nu wel van op de hoogte is, brengt een bepaalde spanning in het verhaal, te meer omdat er aan de roos nu een bepaalde tijdslimiet is gekoppeld. Beauty en het Beest moeten voor het vallen van het laatste blaadje verliefd op elkaar worden, en de kijker is al vanaf het begin van de film op de hoogte van deze tijdsdruk, die tijdens het verhaal meerdere malen wordt benadrukt.

Na de introductie gaat het verhaal verder bij Beauty, die door het dorp loopt en op weg is naar de boekverkoper, waar ze een nieuw boek uit gaat zoeken. Ondertussen zingt ze samen met de dorpsbewoners een lied, waarin verteld wordt dat Beauty bekend staat om haar schoonheid, maar door de dorpsbewoners als eigenaardig wordt beschouwd omdat ze zoveel leest. Beauty voelt zich ook niet geheel thuis in het provinciale leven van het dorp waarin ze woont. Op weg naar huis, met een nieuw boek onder haar armen, komt ze Gaston tegen. Gaston, de knapste man uit het dorp, heeft zijn zinnen gezet op Beauty, maar Beauty is niet in hem geïnteresseerd. Beauty loopt door naar huis en vindt haar vader Maurice in de kelder aan het werk aan een nieuwe uitvinding. Samen maken ze de uitvinding af en Maurice laadt de uitvinding op een wagen om deze naar een beurs te brengen. Onderweg verdwaalt hij echter in het bos, wordt hij achterna gezeten door wolven en zoekt uiteindelijk zijn toevlucht in een kasteel. Het betoverde personeel, de kandelaar Lumiere en de klok Cogsworth, brengen hem naar een vuur en geven hem te eten. De meester van het kasteel, het Beest, is echter woedend op de indringer en sluit hem op.

Ondertussen probeert Gaston Beauty ervan te overtuigen dat het goed voor haar zou zijn om zijn vrouw te worden. Beauty wijst hem echter nogmaals af, waarop Gaston woedend afdruipt. Beauty fantaseert vervolgens over een leven vol avontuur als ze het paard zonder Maurice aan ziet komen rennen. Ze maakt de wagen los van het paard, bestijgt het paard en gaat op zoek naar haar vader. Ook zij komt bij het kasteel, en gaat naar binnen om Maurice

te zoeken. Als ze hem in zijn gevangenis ontdekt, waarschuwt Maurice haar dat ze weg moet gaan, maar het is al te laat. Het Beest grijpt Beauty vast en vraagt wat ze in het kasteel doet. Beauty biedt aan de plaats van haar vader in te nemen. Het Beest accepteert haar voorstel en stuurt Maurice direct weg. Beauty is boos op het Beest omdat ze geen afscheid heeft kunnen nemen van haar vader. Het personeel, dat zich realiseert dat dit wel eens het meisje kan zijn dat de betovering zal verbreken, maant het Beest om haar vriendelijke te behandelen. Het Beest brengt Beauty naar haar kamer en beveelt haar om samen met hem te eten. Als ze echter niet komt opdagen bij het eten, verliest hij zijn geduld en is woedend op haar.

Maurice probeert ondertussen bij Gaston om hulp te vragen, maar hij verklaart Maurice voor gek en weigert hem te helpen. Beauty heeft intussen honger gekregen en loopt naar de keuken. Daar verzorgt het betoverde personeel een optreden en krijgt ze wat te eten. Uit het lied van het personeel blijkt dat ze al tien jaar lijden onder de betovering en graag weer hun menselijke vorm terug zouden krijgen. Na het eten geven Lumiere en Cogsworth haar een rondleiding, maar Beauty kan het niet laten om zelf het kasteel te verkennen en komt terecht in de Westelijke Vleugel, waarvan de toegang haar door het Beest is verboden. Ze gaat toch naar binnen en vindt daar de betoverde roos. Wanneer ze op het punt staat om deze aan te raken, springt het Beest te voorschijn om haar tegen te houden. Ook nu heeft hij weer een woedeaanval en schreeuwt tegen haar dat ze weg moet gaan. Beauty vlucht het kasteel uit, maar wordt dan door wolven aangevallen. Het Beest verschijnt om haar te redden, maar raakt daarbij gewond. Beauty brengt hem terug naar het kasteel en verzorgt zijn wonden. Tijdens een gesprek weet ze hem te kalmeren en bedankt ze hem voor het redden van haar leven. De eerste stappen op het romantische vlak zijn gezet.

Gaston maakt ondertussen plannen om Beauty's vader in het gekkenhuis op te sluiten om Beauty te dwingen met hem te trouwen. Wanneer hij naar Beauty's huis vertrekt om zijn plan uit te voeren, is Beauty natuurlijk niet thuis en is Maurice net vertrokken om Beauty te gaan halen in het kasteel.

Het Beest begint langzaam verliefd op Beauty te worden en wil haar een bijzonder cadeau geven. Hij neemt haar mee naar zijn grote bibliotheek, waar Beauty vol verwondering om zich heen kijkt. Het personeel ziet vol verwachting hoe Beauty en het Beest langzaam naar elkaar toegroeien. Het Beest leert zich te beheersen en Beauty leert door zijn woeste uiterlijk heen te kijken. Op de avond dat het Beest Beauty zijn liefde wil verklaren, eten ze romantisch aan tafel en dansen ze in de balzaal. Als het Beest vraagt of ze gelukkig is, antwoordt Beauty dat ze gelukkig is, maar dat ze haar vader mist. Als het Beest haar vader in de magische spiegel laat zien, ziet Beauty dat hij doodziek in de sneeuw ligt. Het Beest laat Beauty gaan, en lijkt daarmee zijn eigen lot te bepalen. Beauty vindt haar vader, neemt hem mee naar huis en verzorgt hem. Chip, het betoverde kopje, heeft zich verstopt in Beauty's tas. Op dat moment wordt er op de deur geklopt en staat Gaston met de baas van het gekkenhuis voor de deur. Ze dreigen Maurice mee te nemen, tenzij Beauty met Gaston trouwt. Beauty weigert, waarop Gaston wil aantonen dat Maurice gek is door hem naar het Beest te vragen. De omstanders lachen Maurice uit, maar Beauty haalt haar magische spiegel en toont het Beest. De omstanders schrikken, Gaston sluit Beauty en Maurice op in hun kelder, en zweept de omstanders op om het Beest te gaan doden. Als de massa op weg gaat naar het kasteel om dit plan uit te voeren, weet Chip met behulp van de uitvinding van Maurice om Beauty en haar vader uit de kelder te bevrijden. Ook zij gaan op weg naar het kasteel.

Het personeel weet de indringers weg te jagen, maar Gaston weet het Beest te vinden en valt hem aan. Het Beest weigert terug te vechten, omdat hij geen hoop meer heeft. Pas wanneer hij Beauty's stem hoort vecht hij terug. Gaston valt in de diepte en Beauty en het Beest worden verenigd. Hij is in het gevecht met Gaston echter gewond geraakt en sterft. Beauty huilt en verklaart hem haar liefde. Plotseling verandert het Beest in een knappe Prins, en ook het personeel krijgt hun menselijke vorm terug. De betovering is verbroken en het huwelijk van Beauty en het Beest wordt groots gevierd.

Disney brengt dus grote wijzingen aan in het originele verhaal. Hoewel het pretendeert een klassiek verhaal te vertellen, blijft er weinig over van het originele verhaal van Villeneuve. De basisstructuur blijft intact (Beest wordt betoverd, meisje kan hem bevrijden door haar liefde), maar bijna al het andere wordt aangepast. Disney is echter niet de eerste die liederen toevoegt. Dat doet Marner ook. Zijn liederen geven inzicht in de overwegingen van de personages. Zo wordt bijvoorbeeld duidelijk wat Beauty's verlangens zijn, wat de koopman vindt van zijn bezoek aan het kasteel, wat de Prins en Beauty verlangen van elkaar, wat de kracht van verbeelding kan doen en waarom het belangrijk is dat Beauty met haar hart kijkt. Disney's liederen nemen de rol van de beschrijvingen in de literaire versies over. Zij introduceren het dorpsleven bij de kijker, de visie van de dorpsbewoners op Beauty, haar visie op het dorp, Gastons plannen met Beauty, Beauty's fantasieën, de positie van Gaston in het dorp, de positie van het kasteelpersoneel, de ontluikende liefdesgevoelens van Beauty en het Beest, het verlangen van het personeel om weer mens te zijn en de woede van de massa. Al met al heeft Disney het klassieke verhaal veranderd in een liefdesverhaal tussen een mooie meisje dat van boeken houdt en een Beest die eerst je hart breekt en het vervolgens weer wint, met behoud van de moraal dat innerlijke schoonheid het wint van een mooi gezicht (Dunphy, 1991).

5.7.2 Personages

De personages van de Disney-film wijken allen af van de personages uit de eerdere versies. De koopman is geen rijke koopman meer. Beauty neemt zelf initiatief, de broers en zussen zijn verdwenen, het Beest wordt beheerst door woedeaanvallen, het personeel van het kasteel is voor het eerst aanwezig, en de hyper-mannelijke Gaston doet zijn intrede. De personages zullen hieronder één voor één behandeld worden.

De koopman uit de eerdere versies is in alle eerdere versies een vaderlijk figuur die zijn kinderen wil beschermen. Disney vervangt de koopman door een verstrooide uitvinder met de naam Maurice. Maurice lijkt niet in staat goed voor zichzelf te zorgen, en in dat opzicht is Beauty eerder een moeder voor Maurice dan Maurice een vader voor Beauty. Maurice is niet verantwoordelijk voor het plukken van de roos, maar is wel de reden dat Beauty naar het kasteel van het Beest komt. De rol van de vader van Beauty is kleiner dan die in andere versies, omdat in de introductie al duidelijk wordt dat het hier om Beauty en het Beest draait. Door de overige dorpsbewoners wordt Maurice beschouwd als een 'dwaas', een 'gestoorde gek' en een 'idiot' (zie Tabel 7).

Beauty is net als in de andere versies het 'mooiste meisje van het dorp' (zie Tabel 7). Waar in andere versies kort genoemd wordt dat ze van lezen houdt, wordt haar liefde voor lezen door Disney uitvergroot. Vanaf het begin van de film wordt duidelijk dat Beauty van lezen houdt, vooral van 'fairy tales and romances about swordfights, magic, a prince in disguise, and above all, a "she" at the center of the action' (Ross, 2004: 61-62). Haar dorpsgenoten kunnen dat niet begrijpen en ook Gaston bekritiseert haar leeszucht: 'It's not right for a woman to read--soon she starts getting ideas... and thinking' (Trousdale & Wise, 1991: 00:07:56-00:07:58). Beauty's passie voor lezen komt voort uit ontevredenheid met haar 'provinciale leven', en ze verlangt naar 'adventure in the great wide somewhere' (Trousdale & Wise, 1991: 00:19:08-00:19:11). Haar zucht naar avontuur overheerst haar verlangen naar boeken. Dat blijkt uit het feit dat ze er voor kiest om op onderzoek uit te gaan in de verboden Westelijke Vleugel, in plaats van een bezoek aan de grote bibliotheek te brengen. Tenslotte is Disney's Beauty niet het slachtoffer van een afspraak van de koopman met het Beest, maar gaat ze zelfstandig op zoek naar haar vader en biedt ze uit zichzelf aan om de plaats van Maurice in te nemen.

Het personage van Gaston lijkt gebaseerd op het personage van Avenant uit de versie van Cocteau, die als eerste het karakter van een aanbieder van Beauty uitwerkt. Disney's Gaston staat symbool voor een "male chauvenist pig". Hij is egoïstisch, is van mening dat vrouwen niet zouden moeten lezen omdat ze anders ideeën krijgen en stelt zich zo voor dat zijn vrouw zijn eten kookt en zijn voeten masseert. Daarnaast vertegenwoordigt Gaston alles wat mannelijk is.

TABEL 7.		
VERSIE 7 – TROUSDALE & WISE, 1991. (KARAKTER)EIGENSCHAPPEN DIRECT EN INDIRECT		
	Direct	Indirect
Maurice (vader)	<p>Inventor.</p> <p><u>Door Gaston</u>: Crazy, old loon, old man, crazy old Maurice, wacky old coot, loony old man, lunatic.</p> <p><u>Door Beauty</u>: Genius, Papa, sick, dying.</p> <p><u>Door Lumiere</u>: Old fellow, monsieur, gentleman.</p> <p><u>Door Cogsworth</u>: Sir.</p> <p><u>Door Beest</u>: Stranger, trespasser, prisoner.</p> <p><u>Door Lefou</u>: Harmless crackpot.</p>	Confused, surprised, frightened.
Beauty	<p><u>Algemeen</u>: Sad, alone, scared.</p> <p><u>Door dorpsgenoten</u>: Strange, dazed, distracted, alone, head up on some cloud, funny girl, dreamy, puzzle, beauty, fair facade, rather odd, different, special, peculiar mademoiselle.</p> <p><u>Door Gaston</u>: Lucky girl, the most beautiful in town, the best, gorgeous, girl.</p> <p><u>Door meisjes</u>: Crazy.</p> <p><u>Door zichzelf</u>: Odd, Madame Gaston, his little wife.</p> <p><u>Door Lumiere</u>: The one, chérie, our guest, ma chère, mademoiselle.</p> <p><u>Door Mrs. Potts</u>: Dear.</p> <p><u>Door Chip</u>: Pretty, brave, poor girl, poor child.</p> <p><u>Door Cogsworth</u>: Stubborn.</p>	Loves to read books, adventurous, amazed, provokingly, mad.
Gaston (aanbidder)	<p><u>Door Lefou</u>: Greatest hunter in the world, touchy, admired, awed, inspiring, slick, quick, incredibly thick, manly, perfect, pure paragon, the best, scraggly, scrawny.</p> <p><u>Door zichzelf</u>: Beautiful, dismissed, rejected, publicly humiliated, disgraced, biceps to spare, completely covered with hair, expectorating, large, size of a barge, plotting, take cheap shots.</p> <p><u>Door meisjes</u>: Dreamy, cute, tall, dark, strong, handsome brute, gorgeous, burly, brawny.</p> <p><u>Door Beauty</u>: No imagination, positively primeval, rude, conceited, boorish, brainless.</p> <p><u>Door Maurice</u>: Handsome fellow.</p> <p><u>Door mannen</u>: King-pin, swell cleft in his chin, intimidating, what a guy, fighting, biting, wrestling, hitting, wits, spitting, shooting, tromping.</p> <p><u>Door D'Arque</u>: Despicable.</p>	Narrow-minded.
Dorpsgenoten	Provincial, encroachers, invaders.	
Beest	<p>Hideous beast, monstrous, desperate, impatient.</p> <p><u>Door Cogsworth</u>: Master, your grace, your eminence, your highness.</p> <p><u>Door Maurice</u>: Horrible, monstrous beast, huge, hideously ugly, sharp cruel fangs, enormous.</p> <p><u>Door zichzelf</u>: Not a fool, monster, stupid.</p> <p><u>Door Lumiere</u>: Rapier wit, complimenting, bold, daring, timid, loves Beauty.</p> <p><u>Door Mrs. Potts</u>: Gentle, sincere, temper, sir.</p> <p><u>Door Wardrobe</u>: Not so bad.</p> <p><u>Door Beauty</u>: Sweet, mean, coarse, unrefined, dear, unsure, no Prince</p> <p>Charming, vicious, kind, friend.</p> <p><u>Door Gaston</u>: Razor sharp fangs, massive paws, killer claws, tall as a mountain, mysterious.</p>	Blunt, funny grin, polite, furious, self-sacrificing, depressed.
Prins	Young, blonde hair, same blue eyes.	
Lumiere	<p><u>Door zichzelf</u>: hospitable, good-looking, human, poised, polished, charming, chic, sporting,</p> <p><u>Door Cogsworth</u>: Fool made of wax. Old friend, pompous paraffin-headed pea-brain.</p>	Frightened.
Cogsworth	<p><u>Door zichzelf</u>: Head of the household.</p> <p><u>Door Lumiere</u>: Heartless, mon capitain, mon ami, overgrown pocket watch.</p>	Frightened.
Mrs. Potts		Frightened, maternal.
Chip	<u>Door Maurice</u> : Little fella.	Frightened.
Wardrobe	<p><u>Door Beauty</u>: Kind.</p> <p><u>Door zichzelf</u>: All top-drawer, huge.</p>	
Fee	Old beggar woman, haggard appearance, beautiful enchantress.	

Hij wordt geassocieerd met jagen, drinken, heeft brede schouders en overal haar, wint elke wedstrijd en is beresterk. De dorpsgenoten omschrijven hem met 'bewonderd', 'inspirerend', 'sterk', 'mannelijk', 'perfect', 'knap' en 'intimiderend' (zie Tabel 7). In feite is Gaston het tegenbeeld van het Beest, en door zijn slechte karakter en handelingen verbleken de slechte eigenschappen van het Beest. Waar het Beest een transformatie doormaakt van Beest naar mens, is de transformatie van Gaston precies andersom. Hij verandert van een knap mens in een beest.

Het karakter van het Beest is voor het eerst opvliegend te noemen. Cocteau's Beest had al moeite met zijn beestachtige kant, maar kende nog geen woede-uitbarstingen. In de Disney-versie toont het Beest zich eerst van zijn slechtste kant door zich als een woedend beest te gedragen tegenover Maurice en Beauty. Om een kans bij Beauty te maken moet hij zich echter leren beheersen en daar heeft hij grote moeite mee. Toch lijkt het hem onder leiding van Beauty te lukken. Wanneer hij door Gaston aangevallen wordt lijkt hij zich echter te veel in te houden en weigert hij terug te vechten. Pas wanneer hij nieuwe hoop krijgt, vecht hij terug en weet zich ook in het gevecht te beheersen. Het Beest maakt een sterke ontwikkeling door tijdens de film. Het Beest lijkt in eerste instantie een lomp en dom monster, maar hij leert tafelmanieren, hij leert te lezen en krijgt bovendien advies van Lumiere over de omgang met vrouwen. Loopt hij in het begin nog op vier poten, aan het einde walst hij met Beauty door de balzaal. Beauty moet niet alleen leren van het Beest te houden, ook het Beest moet leren om een meisje lief te hebben.

Het kasteelpersoneel krijgt voor het eerst een lichaam, zij het een betoverd lichaam, en volwaardige karakters. Het levende huisraad bestaat uit de 'charmante' kandelaar Lumiere, het 'hoofd van het huishouden' Cogsworth, de gezellige en 'moederlijke' theepot Mrs. Potts, haar zoontje Chip en een 'enorme' kledingkast (zie Tabel 7). Het personeel verlangt ernaar om weer mens te worden en zijn erg opgewonden als er een meisje in het kasteel verschijnt. Lumiere herkent als eerste de kans op een nieuw leven als mens: 'Don't you see? She's the one. The girl we have been waiting for. She has come to break the spell!' (Trousdale & Wise, 1991: 00:21:02-00:21:07). Ook het Beest heeft begrepen dat dit zijn kans is. Als Lumiere aan hem vraagt of hij er aan heeft gedacht dat dit het meisje kan zijn dat de betovering kan verbreken, antwoordt hij: 'Of course I have. I'm not a fool.' (Trousdale & Wise, 1991: 00:31:41-00:31:43). Het kasteelpersoneel brengt humor in het verhaal. Lumiere is ietwat roekeloos en Cogsworth heeft graag de regie in handen. De botsingen tussen deze twee karakters zorgen voor luchtigheid in het verhaal.

De fee uit de versies van Villeneuve, Beaumont en Lamb komt alleen in de introductie voor, waar ze vermomd als oud vrouwtje bij de jonge Prins om onderdak vraagt. Als hij dat weigert, verandert ze hem in een Beest om hem een lesje in nederigheid te leren. Ze geeft hem een betoverde roos, die als een soort klok aftelt tot hij eenentwintig jaar is. Voor die tijd moet er een meisje zijn dat, ondanks zijn beestachtige uiterlijk, van hem leert te houden.

5.7.3 Attributen

Beauty woont met haar vader in een *eenvoudig huisje*, met een *kelder*. Van *rijkdom* en *luxueuze goederen* is geen sprake. Het *paard* heeft een naam gekregen: *Phillipe*. De omschrijving van de rijkdommen van het Beest zijn verdwenen. In plaats daarvan kan gezegd worden dat de rijkdom van Disney's Beest bestaat uit zijn *kasteel* en zijn *personeel*. Wel is het vuurwerk gebleven.

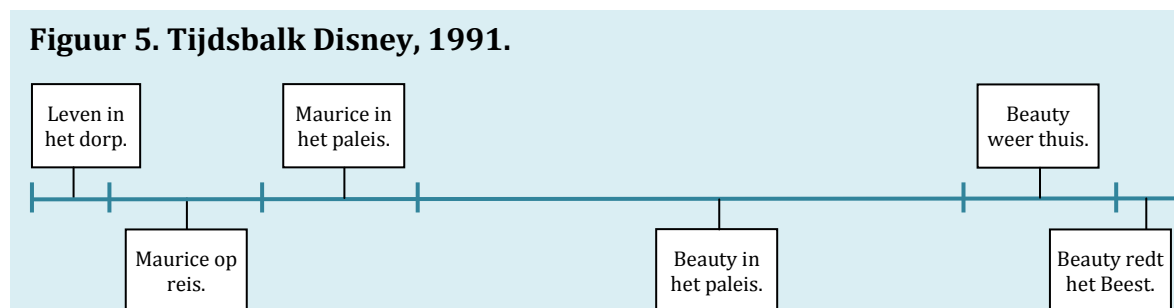
De cruciale attributen uit de tekst van Villeneuve, de *roos*, de *dromen* en de *ring*, zijn vervallen of van rol veranderd. De dromen en de ring komen niet langer voor bij Disney. De rol van de roos is drastisch gewijzigd. In tegenstelling tot de andere versies wordt de roos al bij aanvang van de film geïntroduceerd. De betoverde roos fungeert als een klok, die aftelt tot het moment dat het Beest de leeftijd van eenentwintig jaar bereikt. Als er vóór die dag geen meisje van hem heeft leren houden, zal hij samen met zijn personeel, voor altijd betoverd blijven. De spanning die de roos in de film brengt is vooral voor de kijker voelbaar. Beauty

weet niets van de tijdsdruk, het Beest en zijn personeel wel. Zij leven op als Beauty het kasteel betreedt, om het hen hoop geeft op een leven als mens.

De spiegel uit de versies van Beaumont, Lamb, Cocteau en Marner komt bij Disney terug. Beauty ziet in de spiegel dat haar vader ziek is, en raakt hierdoor zo van slag dat het Beest haar laat gaan om hem op te zoeken. De spiegel speelt ook een rol in de angst van de dorpsbewoners voor het Beest. Wanneer Gaston Maurice wil laten opsluiten in het gekkenhuis, omdat hij waanideeën over het Beest zou hebben verkondigd, haalt Beauty de magische spiegel tevoorschijn om de mensen te tonen dat het Beest bestaat en dat het helemaal geen vreselijk monster is. Gaston weet de omstanders echter bang te maken, waarop ze besluiten het Beest te doden.

5.7.4 Opbouw en duur

De opbouw van het verhaal van Disney wijkt sterk af van die van de vorige versies. Er is geen sprake van een verval in armoede van Beauty en Maurice, er is geen straf van het Beest voor het plukken van zijn roos, en er wordt geen enkele keer gesproken over de duur van een bepaalde periode. De tijdsbalk in Figuur 5 geeft dus slechts een schematisch overzicht dat niet gebaseerd is op gefixeerde tijdsperioden.



5.7.5 Maatschappelijke factoren, techniek en trends

Feminisme. De Disney-film pretendeert niet terug te vallen op stereotypen, maar valt echter door de mand. De zogenaamde vernieuwingen die Disney zou hebben doorgevoerd, grijpen terug op de Franse romantische traditie (Ross, 2004). Het hyper-mannelijke karakter Gaston lijkt bijvoorbeeld een nieuwe personage te zijn. Dit karakter kan echter al worden gevonden in de Frans-romantische schurk die op egoïstische wijze van de helding houdt en vastbesloten is haar onder dwang te bezitten door haar te winnen in een duel, haar te schaken of haar ouders forceert haar aan hem weg te geven. Gaston doet dit door te dreigen om Beauty's vader op te laten sluiten in een gekkenhuis, tenzij ze met hem trouwt. Vervolgens doodt hij bijna het Beest, omdat hij er van uit gaat dat de winnaar Beauty als prijs zal krijgen. Gaston vertegenwoordigt hier dus de stereotype schurk.

Een ander element dat als vernieuwend wordt voorgesteld, is het idee dat mannen en vrouwen gelijk zijn. Beauty verzucht bijvoorbeeld dat ze verlangt naar iemand die haar begrijpt en die haar interesses deelt (Ross, 2004). Dit verlangen wordt echter al door de *salonnières* uit de zeventiende en achttiende eeuw in hun salons besproken. In de film kiest Beauty uiteindelijk voor de man die haar de sleutel tot zijn enorme bibliotheek geeft, en niet voor de man die haar boek afwijzend in de modder gooit met de waarschuwing: 'It's not right for a woman to read--soon she starts getting ideas... and thinking'. (Trousdale & Wise, 1991: 00:07:55-00:07:58).

Toch slaagt de Disney-versie erin om op enkele punten de stereotypen te doorbreken. Het Beest is de romantische held die met de schurk vecht om de vrijheid van de heldin, en niet om haar hand. Hij sterft zelfs liever dan haar te onderdrukken. 'By choosing the Beast over Gaston, Beauty helps this ancient story confirm the value of a woman's equal right to a will of her own' (Ross, 2004: 62).

Daarnaast zijn Trousdale en Wise de eersten die Beauty een grote mate van zelfstandigheid en zelfbeschikking geven. Het zijn niet haar vader en het Beest die beslissen dat Beauty de gevangene van het Beest wordt. De omstandigheden zijn anders, en deze keer gaat Beauty uit zichzelf op zoek naar haar verdwenen vader, en is zij de eerste die het voorstel op tafel legt om de plaats van haar vader in te nemen. Haar vader heeft hierover niets te zeggen en wordt direct na de instemming van het Beest met het voorstel door hem naar huis gestuurd. Ook in de relatie met het Beest heeft Beauty meer zeggenschap en autoriteit. Ze is ondernemend, nieuwsgierig en zelfs een tikkeltje eigenwijs. Deze eigenschappen zouden in de versie van Beaumont of Villeneuve afkeurend worden beschreven. Daar diende een vrouw onderdanig en gehoorzaam te zijn. Beauty is in de Disney-film wel in het bezit van een goed karakter, maar heeft ook haar eigen mening en een eigen wil. Ze is precies de tegenhanger die het Beest nodig heeft om te leren zijn gedrag onder controle te krijgen. Ze geeft tegengas en is niet bang om het Beest de waarheid te zeggen. Dat was ze in de andere versies ook niet, maar daar gaf het Beest zelf geen tegengas en was er geen sprake van heftige conversaties.

Beauty's personage ontwikkelt zich in deze film echter helemaal niet. Het Beest is degene die een sterke ontwikkeling doormaakt. De les die in de vorige versies nog te leren viel, dat uiterlijk niet het belangrijkste is, lijkt Beauty al geleerd te hebben als ze Gaston, de knapste man van het dorp, afwijst. Ook het woeste uiterlijk van het Beest lijkt haar niet te bezwaren. Ze wordt eerder afgestoten door zijn opvliegende karakter en woede-uitbarstingen. Daarnaast maakte Beauty in eerdere versies nog fouten, bijvoorbeeld wanneer ze vergeet terug te gaan naar het paleis en daarmee bijna de dood van het Beest veroorzaakt. In deze versies is ze haast perfect, ondanks haar eigenwijze karakter. Hoewel een foutloze Beauty niet het ideaalbeeld voor de nieuwe generatie jonge meisjes behoort te zijn, is Disney's Beauty wel de meest realistische Beauty van alle versies. Zij is niet langer de verpersoonlijking van deugd en schoonheid, maar is eigenwijs, niet bang om haar eigen mening te vormen, en niet vies van een beetje avontuur. Daarnaast is ze intelligent, belezen en niet onderdanig aan mannen. Als ze uiteindelijk kiest voor het Beest, is het omdat ze langzaam verliefd op hem is geworden en niet omdat er van haar verwacht wordt dat ze zich gewillig aan een vreemde man onderwerpt.

Al met al zijn feministische elementen in deze film doorgedrongen tot het personage van Beauty. De volgende stap zou zijn om de personages van Gaston en het Beest eveneens van hun stereotype representatie te ontdoen.

Socialisatie en educatie. De nadruk in deze versie ligt vooral op het romantische aspect, waardoor de moraal van het verhaal, dat echte schoonheid van binnen zit, een ondergeschikte rol krijgt. Hoewel deze film gericht is op een jong publiek, is er geen enkele intentie tot educatie te bespeuren. Disney wil haar jonge publiek slechts vermaken en kennis laten maken met een klassiek verhaal.

Multiculturalisme. Van multiculturele elementen is geen sprake in de Disney-versie van *Beauty and the Beast*.

Massamedia en commercie. De Disney-film is tot stand gekomen nadat de makers gedwongen moesten nadenken over de commerciële aantrekkingskracht van het verhaal. Volgens de producent Don Hahn en scenarioschrijfster Linda Woolverton, is het thema van het verhaal nog steeds relevant. 'It tells them to look beyond the surface and beyond materialism and that what is in their hearts and souls are the things that really matter' (Ford, 1992). Walt Disney zelf had het plan om het verhaal over Beauty en het Beest te verfilmen, maar vond geen goede oplossing voor de tweede helft van het verhaal, waar Beauty gevangen zit in het kasteel. In *Tale as Old as Time: The Making of Beauty and the Beast*, één van de extra's op de dvd van *Beauty and the Beast*, vertelt filmhistoricus Robert Osborn (00:04:21 - 00:04:35): 'I also think that Disney had an enormous challenge with that, because to a lot of people, the

French version that Jean Cocteau made, is just one of the great films ever made'. John Canemaker, animatiehistoricus, bevestigt dat het om een uitdaging ging: 'It's a rather sedentary story. Someone said it was basically two people sitting at dinner, every night' (00:05:17 - 00:05:23). Don Hahn onderstreept dit nog eens: 'Ultimately it's about this guy who asks a girl to marry him night after night. Well, what do you do there?' (00:05:23 - 00:05:29). Het verhaal verdween in het archief, waar het veertig jaar later door Hahn wordt opgepakt. Uiteindelijk koos het animatieteam voor een compleet andere aanpak. Er werden nieuwe karakters en een aantal liedjes toegevoegd, waardoor de film een musical werd. De introductie van een proloog kan ook beschouwd worden als een commerciële zet. Deze proloog heeft een andere functie dan die van Cocteau en bouwt een element van spanning in. De kijker wordt direct geconfronteerd met een tijdsdruk, een roos die zijn blaadjes verliest, en de eigenlijke identiteit van het Beest. Deze spanning zorgt ervoor dat de kijker steeds weer terug wordt gezogen naar de basis: de betovering die verbroken moet worden.

Het kostte drie-en-een-half jaar en het werk van zeshonderd animators, kunstenaars en technici om deze film te maken. De voorvertoning leverde een staande ovatie op en critici waren laaiend enthousiast. De film werd een groot commercieel succes, ontving twee Oscars en bracht twaalf miljoen dollar in het openingsweekend en de wereldwijde opbrengst was 403 miljoen dollar.

Dankzij een grote reclamecampagne trok de film een groot publiek. De campagne was gericht op zowel volwassenen als kinderen. Posters met 'The Most Beautiful Love Story Ever Told' moesten volwassen aanspreken, en voor kinderen werd het levende huisraad als lokmiddel ingezet (Ford, 1992). De commerciële waarde ligt echter niet alleen in de film. Zelfs anno 2010, negentien jaar na het verschijnen van de film, zijn er producten te koop waar de afbeelding van Beauty en het Beest op staan. In de Disney Store kost een ketting met de betoverde roos \$ 59,95, een kinderversie van de baljurk van Beauty \$ 24,50 en tasje met een aankleedpop van Beauty \$ 12,95. Geen van de andere versies was commercieel zo succesvol als de Disney-versie, die opvallend genoeg bijzonder veel afwijkt van het originele verhaal.

Ontwikkeling techniek. De toevoeging van verschillende nieuwe karakters, zoals het betoverde kasteelpersoneel, was mogelijk door de techniek die Disney gebruikte. Door middel van animatie leken de mogelijkheden onbeperkt. Levende kandelaars en theepotten kunnen alleen voorkomen in een animatiefilm. Cocteau deed iets soortgelijks, maar moest genoeg nemen met lichaamloze armen die verwerkt waren in een muur of tafel. Met animatie kunnen theepotten praten, klokken lopen, kandelaars dansen. De toevoeging van de personages was geen technische noodzaak, maar was vooral voor het verhaal erg belangrijk. Het levende huisraad en servies brengt humor en betovering in het verhaal, waardoor het een vernieuwend en aantrekkelijk verhaal wordt.

Trends. Ondanks de afname van het bioscoopbezoek, een trend die doorzette tot 1992, was de Disneyfilm een enorm succes. Dit lijkt te suggereren dat trends op het gebied van bioscoopbezoek geen enkele consequentie hebben, als het maar om een goed uitgevoerd verhaal gaat. Om succes te kunnen hebben werden films steeds meer gemaakt met het doel om een groot publiek te trekken. Reclamecampagnes en merchandise werden daarop afgestemd. Disney had eerder succes met de bewerking van klassieke sprookjes tot een animatiefilm en wist dat succes te herhalen met *Beauty and the Beast*.

HOOFDSTUK 6: CONCLUSIE

In dit onderzoek staat de vraag centraal hoe het sprookje *Beauty and the Beast* zich heeft ontwikkeld tot een literaire en een visuele vorm. Aan de hand van vier literaire versies is onderzocht hoe het verhaal als een literair sprookje is ontstaan uit de mondelinge traditie. Door middel van een analyse van drie filmversies is vervolgens gekeken naar de ontwikkeling van een visueel sprookje. Uit de analyse moet blijken of de gevonden verschillen tussen versies verklaard kunnen worden door maatschappelijke en technische veranderingen. Voordat er specifiek naar het sprookje *Beauty and the Beast* wordt gekeken, zullen de eerste twee deelvragen worden beantwoord.

6.1 Deelvraag 1: Ontstaan literaire sprookjesgenre

Mondelinge verhalen werden al eeuwenlang doorgegeven van generatie op generatie, en dienden voornamelijk als middel om natuurlijke en sociale fenomenen te interpreteren en te begrijpen. Zo nu en dan werden ze ook vastgelegd, zo blijkt uit de opgravingen van kleitabletten en pamfletten. Vanaf de zestiende eeuw, toen het technisch gezien mogelijk was om geschriften af te drukken, te vermenigvuldigen en in grotere aantallen te verspreiden, ontstond een literaire traditie. De literaire sprookjestrategie begon in de zestiende eeuw in Italië, waar Straparole en Basile mondelinge verhalen opschreven en onderbrachten in sprookjesverzamelingen met een hoog literair gehalte. In de zeventiende eeuw volgden Franse auteurs hun voorbeeld, en aan het einde van de achttiende eeuw volgden ook de Duitse schrijvers. Het Franse literaire sprookje wordt over het algemeen beschouwd als de bron van de bloei van het literaire sprookje in Europa, Engeland en Amerika. De Franse literaire sprookjes waren in eerste instantie bedoeld voor de Franse bourgeoisie en aristocratie, maar verspreidden zich langzaam naar de lagere sociale klassen. Waren ze in het begin vooral bedoeld als bron voor het vermaak van volwassenen, later werden de sprookjes vooral voor kinderen geschreven en kregen de sprookjes een moraliserende, didactische en socialiserende functie. In de overgangperiode beïnvloedden mondelinge en literaire versies elkaar. De mondelinge versies waren de bron van de meeste literaire versies, maar het gebeurde ook dat literaire versies werden gebruikt om mondelinge verhalen nieuw leven in te blazen en aan te passen.

6.2 Deelvraag 2: Ontwikkeling van een literair naar een visueel sprookjesgenre

Als tweede werd gevraagd hoe de transitie van een literair naar een visueel sprookjesgenre is verlopen. In de negentiende eeuw werden de literaire sprookjes verwerkt tot allerlei andere culturele vormen, zoals opera, toneelstukken en balletvoorstellingen. Aan het begin van de twintigste eeuw was er een nieuwe techniek beschikbaar, die het mogelijk maakte om bewegend beeld vast te leggen. Het medium film ontwikkelde zich razendsnel. De allereerste korte stomme filmpjes werden al snel avondvullende films met geluid. Al vroeg in de twintigste eeuw werd het populair om bekende literaire werken, en dus ook sprookjes, te verfilmen. Deze films trokken vooral de mensen uit de hogere klassen naar de bioscoop. Toen de welvaart steeg en ook de minder welgestelden het zich konden veroorloven een bezoek aan de bioscoop te brengen, kregen de sprookjesverfilmingen een meer romantisch karakter. Met de opkomst van andere media, zoals radio en televisie, moest het medium film de verhaallijnen zo commercieel aantrekkelijk mogelijk maken om te kunnen blijven concurreren, met als gevolg dat klassieke verhalen veel van hun oorspronkelijke kenmerken verloren.

6.3 Deelvraag 3: Ontwikkeling *Beauty and the Beast*

Als derde werd gevraagd hoe het sprookje *Beauty and the Beast* zich ontwikkelde van een mondeling naar een literair en visueel sprookje. Het thema van *Beauty and the Beast* circuleerde al eeuwenlang in verschillende culturen voordat het voor het eerst in de ons bekende vorm werd opgeschreven in 1740. De klassieke mythe *Amor en Psyche* uit de tweede eeuw na Christus wordt beschouwd als de eerste voorloper van *Beauty and the Beast*. De

vertalingen uit het Latijn maakten dit verhaal bekend bij een groter publiek, en in de zeventiende eeuw zijn er verhalen met dezelfde thematiek in Frankrijk en Italië te vinden. Madame de Villeneuve publiceerde in 1740 de eerste literaire versie van het verhaal zoals wij het nu kennen. Het verhaal telde in de oorspronkelijke Franse uitgave 362 pagina's en bevatte uitgebreide beschrijvingen van het kasteel, van de vele manieren waarop Beauty zich in het kasteel vermaakt, van haar dromen en van de afkomst van Beauty en de Prins. In 1756 verscheen de editie van Madame de Beaumont, die het verhaal van Villeneuve aanzienlijk inkortte en het geschikt maakte voor didactische gebruik. De versie van Charles Lamb, geschreven in 1811, blijft dicht bij de tekst van Beaumont. Lamb publiceerde zijn versie in de vorm van een gedicht, beperkte de beschrijvingen van Beaumont en voegde enige humor toe aan het verhaal. Een eeuw later, in 1910, verscheen de versie van Arthur Quiller-Couch, die zijn verhaal niet op dat van Beaumont maar op dat van Villeneuve en de klassieke *Amor en Psyche* baseerde. Zijn doel was om de versie van Villeneuve aan de vergetelheid te ontrukken. Ook hij kort het originele verhaal aanzienlijk in, maar liet de verhaallijn intact. Zijn taalgebruik is bondiger en minder formeel dan de eerdere versies. Hij verwerkt, net als Beaumont, een moraal in zijn verhaal, die hij na de afloop van het verhaal aan de lezer presenteert. Rond dezelfde tijd als het verschijnen van de versie van Quiller-Couch kwam het medium film op. De eerste verfilmingen van *Beauty and the Beast* bleven dicht bij het oorspronkelijke verhaal. Sommige filmmakers beschouwden de film als een kunstvorm en drukten hun eigen stempel op de verhalen. Dat is ook terug te zien bij de eerste filmversie. Jean Cocteau regisseerde in 1946 een zwart-witfilm met de titel *La Belle et la Bête*. Om negentig minuten te kunnen vullen, werkte hij verschillende personages die in de eerdere versies een zeer beperkte rol speelden uit tot volwaardige karakters. Hij drukte zijn eigen surrealistische en avant-gardistische stempel op het verhaal, maar zorgde er wel voor dat het verhaal geaard was in de "echte wereld". Hoewel Cocteau de tekst van Beaumont als bron gebruikt, wijkt zijn verhaal op enkele punten af van die tekst, onder meer door de introductie van nieuwe personages en subplots. De tweede filmversie, geregisseerd door Eugene Marner en verschenen in 1987, blijft echter weer dicht bij de brontekst van Villeneuve. De veranderingen in zijn verhaal zijn vooral te merken in de uitwerking van de karakters. De laatste versie wijkt het meest af van de oorspronkelijke verhaallijn. Er worden personages geschrappt, drastisch gewijzigd, er wordt romantiek toegevoegd, en het verhaal is expliciet aan de behoeftes van een jeugdig publiek aangepast. Door een proloog toe te voegen die het verhaal bij de kijkers introduceert, wordt er een spanning aangebracht in de film die de kijker voorbereidt op wat er komen gaat. De kern van het verhaal is echter hetzelfde als in alle andere versies: echte schoonheid zit van binnen.

6.4 Deelvraag 4: Verklaringen door veranderingen in maatschappij en techniek

6.4.1. Feminisme

In dit onderzoek wordt de verklaring gezocht in maatschappelijke en technologische veranderingen. Een van de maatschappelijke factoren is feminisme. Enkele sporen daarvan zijn terug te vinden in de versie van Villeneuve. Haar verhaal werd gebruikt in de salons, waar aristocratische vrouwen met elkaar discussieerden over sociale aangelegenheden zoals het huwelijk en de liefde. De tekst bevat impliciete kritiek op het Franse huwelijkssysteem, waarin jonge meisjes werden uitgehuwelijkt aan mannen die veel ouder waren en waarin vrouwen geen rechten hadden. De kritiek van Villeneuve op dit systeem krijgt vorm door de dagelijkse afwijzing van de aanzoeken van het Beest zolang Beauty geen gevoelens voor hem heeft. Wat Villeneuve vanuit feministisch oogpunt wel verweten kan worden, is het eenzijdige beeld dat ze schetst van vrouwen. Villeneuve presenteert Beauty als het toonbeeld van schoonheid, vlijt, volgzzaamheid en deugd en beloont haar daar aan het einde van het verhaal voor. Dit draagt aan jonge meisjes de boodschap uit dat zij net zo moeten worden als Beauty om gelukkig te worden.

De auteur van de tweede versie, Beaumont, maakte eveneens deel uit van de salons, maar richtte zich op een ander publiek. Daardoor verdween de kritiek op het Franse huwelijkssysteem om plaats te maken voor een didactische moraal. De nadruk op Beauty als rolmodel voor jonge meisjes werd vergroot, zodat Beaumont het eenzijdige vrouwbeeld in stand hield. De verhaallijn van Lamb verandert niet zoveel ten opzichte van die van Beaumont, met dit verschil dat in zijn versie de handelingen van Beauty niet het gevolg zijn van blinde gehoorzaamheid en onderwerping, maar van de acceptatie van een voorbestemd lot. Quiller-Couch verwerpt deze toevoeging van het lot echter weer en keert terug naar dezelfde stereotype weergave van Beauty als Villeneuve, wier tekst hij als bronversie gebruikt. Hij laat Villeneuves kritiek op het Franse huwelijkssysteem achterwege, doch benadrukt herhaaldelijk Beauty's keuzevrijheid.

De filmversie van Cocteau toont enige wijzigingen op het gebied van de representatie van Beauty. Zij blijft nog steeds de stereotype representatie van een mooie jonge vrouw die hard werkt, vriendelijk en zachtaardig is en uiteindelijk beloond wordt voor haar goede karakter. Haar houding tegenover het Beest is echter veranderd. Ze is minder onderdanig, durft het Beest weg te sturen en trotseert zijn beestachtige verschijning. Marner (1987) draait deze positieve ontwikkeling echter weer terug. In zijn film is Beauty weer de stereotype Beauty, en worden haar zorgcapaciteiten nog eens uitvergroot. Van een veranderd man-vrouwbeeld is hier nog niets merken.

Dat verandert in de Disney-film. Trousdale en Wise houden enkele stereotypen in stand, zoals het hyper-mannelijke karakter Gaston. Hij is de traditionele schurk die vastbesloten is met het meisje van zijn dromen te trouwen door haar te winnen in een duel, haar te schaken of haar ouders te dwingen haar aan hem weg te geven. Het Beest, daarentegen, doorbreekt de stereotypen door niet te strijden om de hand van Beauty, maar om haar vrijheid. Beauty maakt uiteindelijk zelf de keuze om bij het Beest te blijven. Beauty echoot de zeventiende-eeuwse zucht naar gelijkheid van mannen vrouwen, en heeft in deze film een grote mate van zelfstandigheid en zelfbeschikking. Voor het eerst wordt zij niet door haar vader en het Beest voor de keuze geplaatst of ze de plaats van haar vader in wil nemen. Beauty stelt hier zelf aan het Beest voor om met haar vader van plaats te verruilen. Beauty bezit in de film, net als in eerdere versies, een door en door goed karakter, maar heeft daarnaast ook een eigen wil en een zucht naar avontuur. Ze biedt het Beest tegengas en krijgt van hem ook regelmatig de wind van voren. Het is in deze film ook voor het eerst dat het Beest een wat actiever rol krijgt. Hij is nog steeds afhankelijk van de keuze van Beauty, maar maakt een belangrijke ontwikkeling door van woest en onbeheersbaar Beest tot beschaafde heer. Beauty, daarentegen, ontwikkelt zich helemaal niet. De focus in deze versie lijkt vooral op het Beest te liggen. Zijn ontwikkeling en zijn transformatie staan centraal en Beauty helpt hem bij het bereiken van zijn doel: weer mens worden, maar dan in een beschaafde, bescheiden en minder egoïstische versie van het prinsje dat hij eerst was.

6.4.2 *Socialisatie en educatie*

De versie van Villeneuve was specifiek voor volwassenen bedoeld en had, behalve een voorbeeldfunctie voor jonge vrouwen, geen socialiserend karakter. Beaumont richtte zich echter vooral op jonge meisjes en verwerkte een sterk didactische moraal in haar verhaal. De moralistische boodschap schreef gehoorzaamheid, nijverheid en onderwerping aan een door mannen gedomineerde sociale code voor. Beaumont ontdoet het verhaal van de toch al zo spaarzaam aanwezige romantiek en maakt haar jonge lezers duidelijk dat achting en respect, en niet een knap uiterlijk, de basis voor een goed huwelijk vormen. Ze benadrukt daarbij wel de vrije wil van Beauty. De didactische boodschap van Beaumont is tweeledig: echte schoonheid zit van binnen en, ten tweede, goed gedrag wordt beloond. Het gedicht van Lamb, dat niet speciaal voor kinderen is geschreven, is een combinatie van een didactische en onderhoudende tekst. Beauty dient ook hier als rolmodel voor de ideale vrouw. Lamb benadrukt dat Beauty na haar arbeid extra kan genieten van haar vrije tijd en beloont haar aan het einde van het verhaal voor haar deugd door haar koningin te maken. Daarnaast wil

hij de boodschap uitdragen dat goedheid en liefde zelfs kwade magie, die een jonge prins in een monsterlijk dier veranderde, kan overwinnen. De versie van Quiller-Couch bevat net als die van Beaumont een dubbele moraal aan het eind van het verhaal. De eerste moraal roept net als bij Beaumont op tot goed gedrag en het trouw uitvoeren van de taken. De tweede moraal vraagt de lezers om vriendelijk te zijn tegen lelijke mensen, omdat het hun zelfvertrouwen goed zal doen. Quiller-Couch trekt een parallel tussen het sprookje en de samenleving waarin hij zich bevindt. Hij wijst op de aanwezigheid van mensen die zichzelf niet mooi vinden, en roept zijn lezers op om zich niet door hun onzekerheid te laten afschrikken, maar hen vriendelijke te bejegenen.

Met de komst van het medium film lijken de didactische intenties van de maker te zijn verdwenen. Cocteau beschouwde zijn film vooral als een kunstwerk en was niet geïnteresseerd in het overbrengen van een specifieke moraal. Zijn film was dan ook vooral voor een volwassen publiek bestemd. Ook Marner verwerkt geen expliciete moraal in zijn film. De les dat uiterlijk niet het belangrijkste is, is impliciet wel uit deze film op te maken. Hoewel de Disney-film voornamelijk voor kinderen is gemaakt, ligt de nadruk meer op romantiek dan op het overbrengen van een moraal. De onderliggende boodschap blijft dat echte schoonheid van binnen zit, maar Disney lijkt haar jonge publiek vooral te willen vermaken.

6.4.3 Multiculturalisme

Van enige invloed van multiculturalisme op de verhaallijn is geen sprake. Behalve een enkele verwijzing naar de aanwezigheid van slaven (Villeneuve), een Perzische prins (Lamb), een woestijn in plaats van een donker bos en Israëlische acteurs in bijrollen (Marner) speelt multiculturalisme geen enkele rol.

6.4.4 Massamedia en commercie

De eerste tekenen van invloed van commercie op de vorm van een sprookje zijn waar te nemen in de verschuiving van een sprookje voor volwassenen naar een apart genre voor jeugdliteratuur. Auteurs kozen aan het begin van de negentiende eeuw massaal voor het schrijven van versies van *Beauty and the Beast* voor kinderen. Ze pasten daarbij de personages en de verhaallijn zo aan, dat het geheel geschikt werd geacht voor kinderen. In de negentiende eeuw werden tientallen nieuwe versies van het verhaal gepubliceerd.

Pas bij de overgang naar een visueel genre werd de invloed van commercie zichtbaar duidelijk. Zo kreeg Cocteau het verwijt dat de verfilming van een sprookje in een periode van wederopbouw na de Tweede Wereld triviaal was. Daarom probeerde hij het verhaal zoveel mogelijk van magie te ontdoen, hoewel hij toch enkele magische elementen intact laat. Door trivialiteit te vermijden en zijn sprookje te aarden in de "echte wereld", werd zijn film toch een groot succes. Cocteau hield dus rekening met de verwachtingen van het publiek en paste zijn verhaal aan deze verwachtingen aan.

Marner trok zich daarentegen niets aan van de verwachtingen van potentieel publiek. De jeugdliteratuur floreerde in 1987, en het bioscoopbezoek nam aan het begin van de jaren tachtig af. Allemaal redenen om te kiezen voor het schrijven van een nieuw boek. Toch koos Marner voor het maken van een filmversie, een musical nota bene. De musicals waren niet erg populair en werden vanaf de jaren zestig zelfs vermeden. De aantrekkingskracht van een nieuwer medium zoals film lijkt groter te zijn dan die van een literaire versie.

De rol van commercie heeft echter te meeste invloed gehad op de laatste filmversie. De Disney-producenten hebben het oorspronkelijke verhaal drastisch gewijzigd om de film commercieel aantrekkelijk te maken. Nieuwe, humoristische personages werden toegevoegd, evenals een aantal aanstekelijke liederen en een flinke dosis romantiek. Deze wijzigingen hebben gezorgd voor een groot commercieel succes. De film alleen bracht, mede door een grote reclamecampagne, wereldwijd 403 miljoen dollar op. Daarnaast is er een enorme hoeveelheid aan merchandise op de markt gebracht, die nog eens miljoenen extra dollars opleveren. Blijkbaar is de aantrekkingskracht van commercieel succes belangrijker dan een getrouwe weergave van het verhaal van *Beauty and the Beast*.

6.4.5 Techniek

Het literaire genre was vijftig jaar voor het verschijnen van de tekst van Villeneuve in Frankrijk ontstaan. De ontwikkeling van de boekdrukkunst maakte het mogelijk om boeken in grotere en meerdere oplages te drukken. De techniek had zich in de tijd van Villeneuve zover ontwikkeld dat boeken in een handzaam formaat gebruikt konden worden, bijvoorbeeld als studiemateriaal in de salons. Beaumont publiceerde haar verhaal in een tijdschrift, dat als literair medium steeds populairder werd. Dit had echter geen invloed op haar keuze voor een korter verhaal dan dat van Villeneuve. Het verhaal werd om andere redenen ingekort, zoals de verandering van doelgroep.

Aan het einde van de achttiende eeuw maakte de ontwikkeling van de techniek het mogelijk dat er goedkopere edities gedrukt en verspreid konden worden. Zo kwamen de versies en de vertalingen ervan terecht in Engeland, waar Lamb en Quiller-Couch ze als bron voor hun verhalen gebruikten. Er werden steeds vaker illustraties toegevoegd, zo ook bij de versie van Quiller-Couch, die hierdoor aantoonde met zijn tijd mee te gaan.

Vanaf het einde van de negentiende eeuw werd het mogelijk om bewegend beeld vast te leggen. De filmtechniek ontwikkelde zich razendsnel, waardoor het al snel mogelijk was om avondvullende films te produceren. Cocteau maakte een film van zesennegentig minuten lang. Om die tijd op te vullen moest hij karakters, die in eerder versies een zeer beperkte rol speelden, uitwerken tot volledige personages. Daarnaast moest hij conversaties uitbreiden, waardoor de scènes gecompliceerder werden dan in de literaire versies, zoals te zien was in de analyseschema's (zie Bijlage A, B en C). Dit zorgde voor een aantal wijzigingen in de verhaallijn. Hetzelfde geldt voor de film van Marnier. De Disney-versie kon door het gebruik van animatietechnieken de verhaallijn naar hartenlust aanpassen, omdat de uitbeeldingsmogelijkheden haast onbeperkt waren. Die mogelijkheden hebben geleid tot het toevoegen van nieuwe karakters, zoals levend servies en meubilair, op een manier die in een 'gewone' film niet mogelijk waren.

6.4.6 Trends

Verschiedende trends hadden invloed op de inhoud van *Beauty and the Beast*. De salons waren erg succesvol, waardoor veel vrouwen literaire teksten schreven. In een geheel nieuwe stijl werd kritiek op sociale aangelegenheden verpakt in de rijke rococo taal van eerdere literaire tradities. De verhalen gingen vaak over jonge aristocratische meisjes die onderdrukt werden door hun vaders, koningen of slechte feeën, en uiteindelijk werden bevrijd door een wijze en onafhankelijke fee. Villeneuves verhaal past volkomen in deze traditie. Het publiek bestond, net als bij de versie van Beaumont, vooral uit mensen uit de bourgeoisie en aristocratie. Ook de hoofdpersonages uit het verhaal zijn afkomstig uit de hogere klassen. Pas vroeg in de negentiende eeuw kwamen er goedkope edities op de markt, waardoor ook de lagere klassen konden beschikken over literaire sprookjes.

De overgang van een genre voor volwassenen naar een genre van jeugdliteratuur zorgde aan het eind van de achttiende eeuw voor een overvloed aan kinderedities van *Beauty and the Beast*. Lamb probeerde zich te onderscheiden door zich niet specifiek op kinderen te richten en door het verhaal in de vorm van een gedicht te gieten. Hij had hiermee succes en zijn versie wordt nu nog erg gewaardeerd. De versie van Quiller-Couch kan worden beschouwd als één van de laatste die zich nog op volwassenen richtte. Tien jaar na zijn publicatie ontstond er een heel andere visie op de vormgeving van het verhaal en kreeg romantiek, die door Beaumont bewust was verwijderd, steeds meer de ruimte.

De filmtechniek ontwikkelde zich vanaf het einde van de negentiende eeuw razendsnel. De artistieke stijl van Cocteau – surrealistisch en avant-gardistisch – was erg populair in die tijd en droeg bij aan het succes van de film. In de jaren negentig nam het bioscoopbezoek sterk af. Om meer bezoekers te trekken gingen bioscopen zich steeds meer richten op kaskrakers, waardoor de productie van films zich meer en meer richtte op het trekken van een groot publiek. Grote reclamecampagnes en een grote hoeveelheid aan merchandise werden daarbij ingezet. Disney ging mee in deze trend, met als gevolg dat de film erg succesvol was.

6.5 Slotconclusie en aanbevelingen

Het sprookje *Beauty and the Beast* heeft tijdens de overgang van een mondeling naar een literair en visueel genre een aantal wezenlijke veranderingen ondergaan. Het ontstaan van een literair genre heeft er voor gezorgd dat de personages uit de lagere klassen, die er voor zorgden dat de mondelinge volksverhalen zo populair waren in die lagere klassen, vervangen werden door personages uit de hogere klassen. De voornaamste reden hiervoor is de doelgroep van het literaire sprookje: de bourgeoisie en aristocratie. Het feminisme speelde vooral een rol bij de representatie van het personage Beauty. De invloed van socialisatie en educatie was te zien in de aanpassing van de verhaallijn, zodat deze geschikt werd voor kinderen. Vaak was er sprake van de toevoeging van een didactische moraal. Multiculturalisme bleek geen enkele invloed te hebben op de verhaallijn en de invloed van commercie en massamedia was pas echt goed zichtbaar bij de overgang naar een nieuw medium: de film. Deze maatschappelijke factor had vooral invloed op de verhaallijn, die moest worden aangepast om aan de verwachtingen van het publiek te voldoen. Technologische ontwikkelingen hadden invloed op zowel de vorm als de inhoud van *Beauty and the Beast*. De inhoud veranderde vooral door de toevoeging van nieuwe karakters en subplots en de vorm veranderde door de nieuwe mogelijkheden van nieuwe media. Tot slot beïnvloedden diverse trends de vorm van *Beauty and the Beast*. In de beginfase van het genre maakten vrouwelijke auteurs gretig gebruik van de mogelijkheid om kritiek op de sociale stand van zaken te verweven in het verhaal. Het ontstaan van de jeugdliteratuur zorgden voor een bloei in boekverkoop en een grote populariteit van lezen. Het ontstaan van nieuwe soorten media resulteerde in een voorkeur voor het maken van een filmversie.

Al met al kan worden geconcludeerd dat de meest invloedrijke factoren, commercie en techniek, vooral betrekking hebben op een visueel genre. Daarom zou ik aanbevelen om in een vervolgonderzoek meerdere filmversies te analyseren, en vooral uit de beginperiode van de film: het begin van de negentiende eeuw. Hierdoor kan een beter inzicht worden verkregen in de mate van de invloed. Er is in dit onderzoek wel vastgesteld dat er sprake is van beïnvloeding, maar de technologische ontwikkelingen volgen elkaar zo snel op, dat de tijd die tussen de filmversies zit te lang is om een eenduidige conclusie te trekken over de mate van invloed van deze factoren op de verhaallijn. Die invloed lijkt nu heel groot, maar kan veranderen als er meer tussenstapjes worden genomen.

In een ander vervolgonderzoek zou een aanpak als deze toegepast kunnen worden op andere sprookjes, om vast te stellen of de gemeten invloed van de maatschappelijke factoren nog steeds terug te vinden zijn in sprookjes met een andere inhoud. Met andere woorden, vervolgonderzoek naar meerdere sprookjes is wenselijk om vast te stellen of de conclusies die in dit onderzoek zijn getrokken te generaliseren zijn. Aan te raden is om bij een herhaling van een onderzoek als dit meer tijd te besteden aan het vergroten van de kennis van de onderzoeker over de specifieke maatschappelijke factoren, maar ook over het tijdsbeeld om de aanwezige attributen te herkennen en in een specifieke tijd te plaatsen. Daarnaast is het aan te raden om je als onderzoeker te verdiepen in de symboliek van bepaalde attributen, zoals de roos en de magische spiegel.

Tot slot zou ik willen aanbevelen om gebruik te maken van een geavanceerder codeersysteem dan in dit onderzoek is gebruikt. De schema's die per versies zijn gemaakt, tellen in sommige gevallen nog meer pagina's dan de originele teksten. Hoewel de schema's zeker hebben bijgedragen aan het effectief kunnen vergelijken van de verschillende versies, is het aan te raden om bij de analyse van meer versies gebruik te maken van een ander systeem, waarbij het bijvoorbeeld gemakkelijker is om scènes naast elkaar te plaatsen, of waarbij het mogelijk is om afzonderlijke elementen (zoals attributen) te selecteren en naast elkaar te plaatsen. Ook zou het erg prettig zijn om over een systeem te beschikken die bijvoorbeeld alle gecodeerde handelingen in een chronologisch overzicht zou kunnen plaatsen, zodat de structuur van een verhaal in één oogopslag te overzien is.

BIBLIOGRAFIE

- Amazon, 2010. *No Such Thing (2001)*. http://www.amazon.com/No-Such-Thing-Sarah-Polley/dp/B000066JBR/ref=sr_1_1?s=dvd&ie=UTF8&qid=1281360555&sr=1-1. Geraadpleegd op 9 augustus 2010.
- ANP. 5 januari 2010. Bioscoopbezoek blijft stijgen. *Parool*. <http://www.parool.nl/parool/nl/21/FILM/article/detail/274305/2010/01/05/Bioscoop-bezoek-blijft-stijgen.dhtml>. Geraadpleegd op 21 juli 2010.
- Armes, R. 2010. *La Belle et la Bête*. <http://www.filmreference.com/Films-Aw-Be/La-Belle-et-la-B-te.html>. Geraadpleegd op 31 juli 2010.
- Beaumont, J.-M. Leprince de. 1783. *The Young Misses Magazine, Containing Dialogues between a Governess and Several Young Ladies of Quality Her Scholars*. In: B. Hearne. 1989. *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an old tale*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bottigheimer, R.B. 1987. *Grimm's Bad Girls and Bold Boys*. New Haven: Yale University Press.
- Bottigheimer, R.B. 2006. Fairy-Tale Origins, Fairy-Tale Dissemination, and Folk Narrative Theory. *Fabula* 47 (3/4), 211-221.
- Bottigheimer, R.B. 2010. *Beauty and the Beast*. <http://www.answers.com/topic/beauty-and-the-beast> (Geraadpleegd op 3 augustus 2010).
- Britannica. 2009. *Arts and Entertainment: Charles Perrault*. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/452539/Charles-Perrault>. Geraadpleegd op 6 december 2009.
- Broek, A. van den, Haan, J. de & Huysmans, F. 2009. *Cultuurbewonderaars en cultuurbeoefenaars. Trends in cultuurparticipatie en mediagebruik*. Den Haag: SCP.
- Charles, G. 1997. *Beauty and the Beast, Story Origins*. <http://www.balletmet.org/Notes/StoryOrigin.html>. Geraadpleegd op 27 juli 2010.
- Clements, M. 6 januari 2002. A Girl and her Beast. *The New York Times*: 13.
- Cocteau, J. 1946. *La belle et la bête* (film). Distributeur: DisCina.
- Dundes, A. 2003. Introduction to the Second Edition. In: V. Propp. *Morphology of the Folktale*. Austin (Texas): University of Texas Press, xi-xvii).
- Dunphy, C. 20 december 1991. Disney comes up with one Beauty of a Beast. *The Toronto Star*: 11.
- Encyclopædia Britannica Online. 2010. Women's movement. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/647122/womens-movement>. Geraadpleegd op 21 juli 2010.
- Ford, R. 17 mei 1992. Creating a Monster: The Story Behind Beauty and the Beast. *Sunday Herald Sun*.
- Gubrium, J.F. 2005. Introduction: Narrative Environments and Social Problems. *Social Problems* 52(4), 525-528.
- Hearne, B. 1989. *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an old tale*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jean Cocteau Films. 2010. *Beauty and the Beast*. http://www.netcomuk.co.uk/~lenin/jean_cocteau_batb.html. Geraadpleegd op 31 juli 2010.
- Knulst, W. 1999. Media en tijdsbesteding 1955-1995. In: J. van Cuilenborg et al. (red.). *Media in overvloed. Boeknummer bij Mens & Maatschappij 1999*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lamb, C. 1887. *Beauty and the Beast. With an introduction by Andrew Lang*. Londen: Field & Tuer. <http://www.archive.org/details/beautyandbeastwi00lambuoft>. Geraadpleegd op 12 juni 2010.
- Lang, A. 1987. Introduction. In: C. Lamb. *Beauty and the Beast*. Londen: Field & Truer.
- Marner, E. 1987. *Beauty and the Beast*. Distributeur: Golan-Globus Productions.

- NNDB. 2010. *Charles Lamb*. <http://www.nndb.com/people/943/000095658/>. Geraadpleegd op 29 juli 2010.
- Peinado, F., Gervás, P., Díaz-Agudo, B. A Description Logic Ontology for Fairy Tale Generation. In: *Forth International Conference on Language Resources and Evaluation: Workshop on Language Resources for Linguistic Creativity*, 56–61.
- Quiller-Couch, A. 1910. *The Sleeping Beauty and other Fairy Tales: From the Old French*. New York: Hodder and Stoughton.
- Ross, D. 2004. Escape from Wonderland: Disney and the Female Imagination. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* 18(1), 53-66.
- Schaefer, S. 21 juni 2002. Cocteau's 'Beauty' beautiful again. *The Boston Herald*: 19.
- Schenda, R. 2007. Semiliterate and Semi-Oral Processes. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* 21(1), 127-140.
- Steegmüller, F. 1991. *Beauty and the Beast*. <http://www.criterion.com/current/posts/17-beauty-and-the-beast>. Geraadpleegd op 31 juli 2010.
- Stone, K. 1975. Things Walt Disney Never Told Us. *The Journal of American Folklore* 88(347), 42-50.
- Trousdale, G. & Wise, K. 1991. *Beauty and the Beast*. Distributeur: Walt Disney Pictures.
- Villeneuve, G.-S. Barbot de. 1740. The Story of the Beauty and the Beast. In: J.R. Planché (vertaler). 1958. *Four and twenty tales, selected from those of Perrault and other popular writers*. London: Routledge.
- Weber, D. 13 november 1989. Beauty and the Beast: Folklore to TV series. *The Washington Times*: 7.
- Winding, T. 2000. *Les Contes des Fées: The Literary Fairy Tales of France*. <http://www.endicott-studio.com/rdrm/forconte.html>. Geraadpleegd op 2 augustus 2010.
- Winding, T. 2007. *Beauty and the Beast*. <http://www.endicott-studio.com/rdrm/forbewty.html>. Geraadpleegd op 2 augustus 2010.
- Zipes, J.D. 1982. Towards a Social History of the Literary Fairy Tale for Children. *Children's Literature Association Quarterly* 7(2), 23-26.
- Zipes, J.. 1983. *Fairy tales and the art of subversion: The classical genre for children and the process of civilization*. London: Heinemann.

Bron afbeelding titelpagina

Fotograaf onbekend. http://fan.tcm.com/_Beauty-and-the-Beast-TCM-Wallpaper/photo/3928227/66470.html?enlarge=true

BIJLAGE A. VOORBEELD OVERZICHT (VERSIE 1: 1740)

VERSIE 1 (VILLENEUVE, 1740): VOORBEELD OVERZICHT SCÈNE 1-3*		
	Personages	Attributen
Scène 1	KOOPMAN KINDEREN <div style="border: 1px solid pink; padding: 5px; margin: 10px 0;">Verwent zijn kinderen.</div>	Verafgelegen land, geld, alles wat ze maar wilden.
Scène 2	KOOPMAN KINDEREN PERSONEEL <div style="border: 1px solid pink; padding: 5px; margin: 10px 0;">Verliezen al hun spullen: armoede.</div> <div style="text-align: center; margin: 5px 0;">↓</div> <div style="border: 1px solid blue; border-radius: 15px; padding: 5px; margin: 10px 0;">Hooft van het ontrouw van zijn personeel.</div>	Huis (Meubels, boeken, schilderijen, goud, zilver etc.), schepen.
Scène 3	KOOPMAN KINDEREN (EX-)VRIENDEN <div style="border: 1px solid pink; padding: 5px; margin: 10px 0;">Vertrekken naar een klein huisje in het bos, waar ze hard moeten werken.</div> <div style="margin: 0 10px;">→</div> <div style="border: 1px solid pink; padding: 5px; margin: 10px 0;">Laten hen in de steek.</div>	Cottage in donker bos, stad, huizen van rijke vrienden.

*Per scène is weergegeven welke personages een rol spelen, welke attributen er worden genoemd en welke handelingen (rechthoekig blokje) en conversaties (rondhoekig blokje) er plaats vinden.

BIJLAGE B. VOORBEELD OVERZICHT (VERSIE 5: 1946)

VERSIE 5 (COCTEAU, 1946): VOORBEELD OVERZICHT EERSTE GEDEELTE SCÈNE 1*		Attributen
Scène 7	<p>Personages</p> <p> KOOPMAN Heeft al zijn geld verloren. </p> <p> FELICIE Zijn vol van boosaardigheid, egoïsme, en ijdelheid. </p> <p> ADELAÏDE </p> <p> LUDOVIC Drinkt en gokt veel. </p> <p> AVENANT Vriend van Ludovic, frequent bezoeker. </p>	Zeventiende eeuw, geld, boosaardigheid, egoïsme, ijdelheid, bezoeker, huis, pijlen, doel, muur, goed, voet, lijn, raam, vloer, zijden kussen, kleine hond, woest, simpele kleding, zijde, veren, kwajongen, oog, Cabriole, trap, ironisch, trutten, vrouwen, kaarten, arm, was, potten, pannen, sletten, prinsessen, mikpunt van algemene spot, verrukkelijk, concert, bekoorlijken, godinnen, lichtjes, erf, draagstoel, boos, knecht, strobaal, kippen, vleugels, stal, plezier, dronkaard, rol, maatschappij, blootsvoets, straatjongen, hek, dronken, duivel, modder, drek.
	<pre> graph TD K[Heeft al zijn geld verloren.] --> F[Zijn vol van boosaardigheid, egoïsme, en ijdelheid.] F --> L[Drinkt en gokt veel.] L --> A[Vriend van Ludovic, frequent bezoeker.] L --> B[Richten hun pijlen op een doel op de muur.] B --> C["Slecht gemikt."] B --> D["Je speelt vals, je staat niet op de lijn."] C --> E["Wat is er met mijn voet?"] D --> E E --> F1["Schiet zijn pijl naar binnen en spiet bijna de hond, die hard begint te blaffen."] F1 --> G[Rennen naar het huis.] K1["Dat stomme wicht!"] --> B K2["Ze kan ook niks goed doen."] --> C K3["Wat is er?"] --> D K4["Oh"] --> D K5["Ze schoten een pijl naar binnen."] --> F1 K6["Roept naar buiten: Sukkels, je had ons kunnen raken."] --> F1 </pre>	
	*Per scène is weergegeven welke personages een rol spelen, welke attributen er worden genoemd en welke handelingen (rechthoekig blokje) en conversaties (rondhoekig blokje) er plaats vinden.	

BIJLAGE C. VOORBEELD OVERZICHT (VERSIE 6: 1987)

