

University of Groningen

Meesterwerken met ezelsoren

Parlevliet, S.

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:
2009

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Parlevliet, S. (2009). *Meesterwerken met ezelsoren: Bewerkingen van literaire klassiekers voor kinderen 1850-1950*. [, Rijksuniversiteit Groningen]. s.n.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

I Meesterwerken met ezelsoren

In 1925 werd een aantal leerlingen van Tilburgse fraterscholen, ‘bijna allen van goede stand’, aan een korte enquête onderworpen. Kort, want er was maar één vraag en die luidde: ‘Welk boek heb ik het mooist gevonden en waarom?’ De jongste leerlingen antwoordden veelvuldig met *Sim en Sam*.¹ Geen wonder, want het boek met grappig bedoelde verhaaltjes over twee kabouters was hun net door de meester voorgelezen. De antwoorden die de oudere leerlingen gaven zeggen misschien meer over de selectiecriteria van de onderwijzers en de boeken die in de schoolbibliotheek voorhanden waren dan over de literaire voorkeur van de kinderen. Onder de boeken die genoemd werden waren opvallend veel titels van buitenlandse werken. Negentiende-eeuwse avonturenboeken, zoals *Alleen op de wereld*, *De negerhut van Oom Tom* en de boeken van Karl May, maar ook oudere werken: *Robinson Crusoe*, *Gullivers reizen*, *De Baron van Münchhausen*, *Tijl Uilenspiegel*, *Floris en Blanchefloer* en *Don Quichot*. Humor en spanning bleken de belangrijkste voorwaarden voor leesgenot. Dat vond Frater Ivo, die de enquête had afgenomen en de uitkomsten besprak in het Rooms-katholieke onderwijstijdschrift *Ons eigen blad*, maar niets. De jeugd ‘lacht goedkoop’, schreef hij, het was haar alleen om de ‘sensasie’ te doen. De oude klassiekers waren niet aan hen besteed. Leerlingen die over *Don Quichot* schreven dat ze het mooi vonden ‘omdat het over ridders gaat en dat lees ik altijd graag’ en Don Quichot bewonderden ‘omdat hij alles zo maar durfde’ hadden immers ‘de strekking van dit boek nog in de verste verte niet begrepen’.²

Frater Ivo had natuurlijk gelijk, er zijn maar weinig personages uit de literatuur minder ridderlijk dan de fabulerende edelman Don Quichot. Dat de leerlingen de betekenis van het oorspronkelijke verhaal niet snapt staat dan ook buiten kijf. De vraag is echter of zij die wel hadden kunnen snappen. We kunnen er immers van uitgaan dat de leerlingen niet de oorspronkelijke tekst van Cervantes hadden gelezen. Evenmin is het waarschijnlijk dat de schoolbibliotheek beschikte over een getrouwe vertaling van het meer dan duizend pagina’s tellende origineel. De leerlingen hadden een bewerkte versie gelezen. En wie kan het ze kwalijk nemen Don

1 Het eerste deeltje met sprookjesachtige verhalen over de kabouters Sim en Sam van J. Donkers (een pseudoniem van T. van der Heijden) verscheen in de serie *Klasbibliotheek* van het R.K. Jongensweeshuis in 1917. In de jaren twintig van de twintigste eeuw volgde een tweede en derde deel. In de jaren zestig en zeventig herdrukte uitgeverij Zwijsen de verhalen.

2 Ivo, ‘Wat jongens graag lezen II’ 428.

Quichot ridderlijk te noemen als dat een bewerking was, zoals de anoniem uitgegeven kinderversie van G. Theod. Bom in 1867 met illustraties van J.W.A. Hilverdink? Hierin werd Don Quichot namelijk vanaf de eerste zin voorgesteld als 'ridder Don Quichot'. Op de grote gekleurde platen was ook geen spoor te bekennen van de bordpapieren helm uit het oorspronkelijke verhaal, maar stond hij afgebeeld in een vol en heus ridderornaat

Dat boeken over de oude riddertijd hem op het idee brengen 'ten strijde [te] gaan, waar onrecht en verdrukking zich gelden doen' lijkt daarmee niets minder dan een nobel plan. Ook voor een geofende lezer is de ironie ver te zoeken. En zelfs het feit dat de man zich vervolgens dapper stort op donzen kussens, molens en schapen doet niet af aan zijn moed. Hij dént immers dat het een ridderleger, reuzen en soldaten zijn.³ Deze bewerking geeft een heel andere indruk van de klassieke zot dan bijvoorbeeld de bewerking van G.W. Elberts uit 1920, waarin Don Quichot werd voorgesteld als een dwaas die 'zijn geest zo verward [had] door het lezen van honderden boeken over ridders, tovenaars enz., dat hij op 't laatst geen werkelijkheid van verbeelding meer wist te onderscheiden'.⁴ Hadden de leerlingen van de Tilburgse Fraterschool deze bewerking in hun schoolbibliotheek gevonden, dan zouden zij Don Quichot waarschijnlijk niet zo dapper en ridderlijk hebben gevonden. Welke versie zij daadwerkelijk hebben gelezen weten we overigens niet. De kans is in elk geval groot dat het een heel andere was, want alleen al in de jaren 1920-1925 zijn er vier verschillende versies voor kinderen verschenen. Nemen we de productie van *Don Quichot*-bewerkingen in de jaren daarvoor en in de tweede helft van de negentiende eeuw erbij, dan waren het er bijna twintig.

Bewerken voor kinderen is al zo oud als de jeugdliteratuur zelf. Meesterwerken, waarvan dat van Cervantes er een is, worden al eeuwenlang gebruikt als verhaalstof voor een jong publiek. Eeuw in eeuw uit, decennium in decennium uit, ja zelfs jaar in jaar uit krijgen helden als Don Quichot nieuwe helmen aangemeten, van bordpapieren constructies en staalkleurig geverfde stormkappen tot omgekeerde pannen uit grootmoeders keukenkast. Of echte ridderhelmen dus. Anonieme bewerkers en gerenommeerde schrijvers veranderen de verhalen naar believen. Sommigen blijven dicht bij de oorspronkelijke versies omdat zij die zo nauwkeurig mogelijk aan kinderen willen doorvertellen. Anderen gebruiken naam en faam van de meesterwerken om heel nieuwe verhalen te vertellen. Allemaal stemmen ze de verhaalstof af op wat zij denken dat kinderen kunnen lezen, willen lezen of moeten lezen. Kortom, allemaal passen zij de verhalen aan aan wat zij denken dat 'jeugdliteratuur' is.

Er wordt van alles bewerkt. Oeroude schepingsverhalen, oudhollandse volksvertellingen, negentiende-eeuwse avonturenromans, geschiedverhalen, Griekse mythen, Bijbelverhalen, sagen, legenden, fabels en sprookjes. En 'klassiekers'. Met betrekking tot de literatuur worden onder literaire klassiekers over het algemeen

³ Het ridderleger is een gezochte woordspeling met 'donzen leger' om het origineel te censureren. Daarin doet Don Quichot zich tegoed aan de minnares van een ander, die vervolgens met hem op de vuist gaat.

⁴ Elberts, *Don Quichot* 6.

gecanoniseerde werken verstaan. Het zijn ‘traditionele meesterwerken van een letterkunde’, aldus Van Gorp,⁵ boeken die de tijd trotseren en steeds opnieuw gelezen worden. Van Gorp voegt toe dat het meestal boeken zijn waaraan grote pedagogische waarde wordt gehecht, waardoor ze veelal in schoolverband worden gelezen.⁶

Elke nationale cultuur heeft zijn eigen klassiekers, maar er is ook een aantal boeken dat internationaal als klassiekers wordt erkend. *Don Quichot* is er zo een, net als *Robinson Crusoe* en *Gulliver's Travels*. Bijna iedereen kent ze. De titels tenminste. Want het is de vraag of de oorspronkelijke teksten door niet-professionele lezers nog wel gelezen worden. De meeste mensen kennen ze van een bewerking, vaak een kinderboekbewerking. Bewerkingen van klassiekers vormen dan ook al eeuwenlang een belangrijk segment binnen het aanbod van kinderboeken. De klassiekers uit de volwassenenliteratuur maken in bewerkte vorm ook deel uit van de klassiekers van de jeugdliteratuur. De reden dat zij als geschikte verhaalstof voor kinderen worden gezien heeft te maken met de opvoedkundige waarde die er aan de oorspronkelijke werken wordt toegekend, ook klassiekers voor kinderen zijn boeken die gedurende verschillende generaties in verschillende landen succesvol zijn omdat ze beschouwd worden als pedagogisch waardevol.

Toch is het predicaat ‘klassieker’ geen objectieve karakterisering. Afhankelijk van heersende literatuuropvattingen kunnen teksten de status van klassieker krijgen, maar ook weer verliezen.⁷ In verschillende periodes heeft ‘klassiek’ daarom verschillende betekenissen. Het kan staan voor ‘veel gelezen’, ‘lang gelezen’, ‘literair waardevol’, ‘economisch succesvol’ of gewoon ‘oud’. Omdat de definitie van een ‘klassieker’ flexibel is en er dus geen algemeen geldende omschrijving bestaat, heb ik gekozen voor een operationele definitie als uitgangspunt om mijn onderzoekscorpus te bepalen. Ik zal de term in deze studie gebruiken in de betekenis die er in de periode in kwestie, die loopt van circa 1850 tot circa 1950, aan de term ‘klassieker’, specifiek ‘kinder-klassieker’, werd gegeven: esthetisch en pedagogisch blijvend waardevolle, niet-contemporaine werken die oorspronkelijk niet voor kinderen waren geschreven en toch door kinderen werden gelezen, namelijk in de vorm van bewerkingen. In hoofdstuk 2 zet ik de discussie uiteen waaruit deze definitie voortkomt.

Klassiekers voor kinderen zijn ‘the household names of what is regarded as “good” children’s literature’, aldus O’Sullivan.⁸ Binnen de klassiekers voor kinderen onderscheidt O’Sullivan op basis van het geïntendeerde publiek van de eerste versies drie categorieën: verhalen uit de orale verteltraditie die gericht waren op een publiek van zowel kinderen als volwassenen, zoals volkssprookjes, sagen en legenden; internationaal succesvolle, specifiek voor kinderen geschreven literatuur,

⁵ Van Gorp, *Lexicon* 253.

⁶ Ibidem.

⁷ Desmet, *Babysitting the reader* 185-189. Vgl. ook onder andere Van Ginkel, ‘Vraag naar klassiek’; Brantas, ‘Bestaan er’.

⁸ O’Sullivan, ‘Does Pinocchio have an Italian Passport?’ 147.

zoals *Alice in Wonderland*, *Winnie-the-Pooh*, *Pippi Langkous* en de sprookjes van Andersen; en werken uit de wereldliteratuur die oorspronkelijk voor volwassenen geschreven zijn, maar heel vaak voor kinderen bewerkt zijn, zoals de bovengenoemde *Don Quichot*, *Robinson Crusoe* en *Gulliver's travels*.⁹

Over dit derde type klassiekers gaat deze studie. Centraal staan bewerkingen die in de periode tussen circa 1850 en 1950 voor kinderen zijn verschenen. Het doel is te achterhalen wat in deze periode de aard en de functie van bewerkingen als specifieke vorm van jeugdliteratuur was door een historische plaatsbepaling van het 'genre' te geven die uiteenvalt in een poëtische, een institutionele en een ideologische analyse van de bewerkingen van een klein aantal klassiekers dat voor een groot aantal kinderboeken heeft gezorgd. Vragen die daartoe beantwoord zullen worden zijn: Wat waren de opvattingen over het lezen door en bewerken voor kinderen van klassiekers? Welke teksten werden er bewerkt en door wie? Welke plaats namen de bewerkingen in ten opzichte van oorspronkelijke literatuur voor kinderen? Op welke wijze werden de oude teksten naar kinderen toegeschreven? Wat was het effect van de veranderingen op de verhalen? En hoe kunnen deze worden verklaard?

Voordat de genoemde vragen beantwoord kunnen worden, zal een aantal uitgangspunten moeten worden besproken. Allereerst zal worden ingegaan op het concept 'bewerken' in relatie tot het concept 'vertalen' en de betekenis van de term 'adapteren' die in dit verband veel terugkomt (§1.1). Vervolgens wordt de keuze voor de periode 1850-1950 uiteengezet door middel van een karakterisering van het tijdvak, gericht op de stand van zaken binnens de jeugdliteratuur (§1.2) en het onderzoek naar jeugdliteratuur (§1.3). Daarna komt de specifieke aard van de bewerking aan bod (§1.4), gevolgd door een beargumenteerd voorstel om bewerkingen te beschouwen als een vorm van 'schriftelijke folklore' (§1.5).

1.1 Bewerken, adapteren, vertalen

Het begrip 'bewerken' heeft veel betekenissen en minstens zoveel connotaties die langs allerlei semantisch verwante concepten schuren. Daarom allereerst kort iets over het gebruik van de termen 'bewerken' en 'bewerking' in deze studie. De betekenis die *Van Dale* voor 'bewerken' geeft, luidt: 'werk aan iets verrichten om het voor een zeker doel geschikt te maken'.¹⁰ Het 'iets' is in dit geval een bestaand verhaal of een oude tekst, 'een zeker doel' zijn kinderen tussen circa 1850 en 1950. *Van*

9 O'Sullivan, *Kinderliterarische Komparatistik* 392-393. Andere indelingen lijken minder bruikbaar, zoals bijvoorbeeld die van Lannoy (1993) die een aparte categorie voor sprookjes onderscheidt, terwijl de rest van zijn indeling niet op het genre van de teksten is gebaseerd (Lannoy, 'Het geheim van de klassieker'). Matsier (1995) maakt een onderscheid tussen klassiekers die nog wel in oorspronkelijke vorm door volwassenen gelezen worden en klassiekers die alleen nog in kinderboekversie gelezen worden (Matsier, 'Klassieken en kinderen'). Dit lijkt mij een problematische indeling. Bij mijn weten is er nooit empirisch onderzoek gedaan naar het huidige, daadwerkelijke publiek van klassiekers.

10 Boon en Geeraerts, *Van Dale*.

Dale gebruikt het begrip ‘adaptatie’ om de term uit te leggen. Toegepast op literatuur verwijst Van Gorp bij ‘bewerking’ ook naar de term ‘adaptatie’:

Behandeling van een reeds bestaand werk om het voor een specifiek doel geschikt te maken. Vooral gebruikt in de zin van omzetting naar een ander genre of een ander, gewoonlijk ruimer of jonger, lezerspubliek. B.v. de bewerkingen van klassieke werken tot jeugdboeken [...].¹¹

Het gebruik van de term ‘adaptatie’ is in verband met bewerkingen voor kinderen soms verwarrend. Zoals ook uit de definitie van Van Gorp blijkt, wordt ‘adaptatie’ zowel gebruikt voor het proces van *omzetting* naar een ander genre (of medium) – de theaterbewerking van een film, de filmbewerking van een boek – als voor het proces van *afstemming* op een ander publiek, in dit geval een publiek van kinderen. Dat laatste vindt echter ook plaats bij oorspronkelijke kinderboeken. Ook kinderboeken waar geen reeds bestaande tekst aan ten grondslag ligt, worden, al dan niet bewust, afgestemd op een jong publiek. Ewers stelt daarom voor onderscheid te maken tussen adaptatie en accommodatie. Voor het gebruik van de term accommodatie grijpt hij terug op Jean Piaget. Binnen de ontwikkelingspsychologie van Piaget vormt accommodatie een paar met assimilatie. De processen accommodatie en assimilatie hebben betrekking op de manier waarop een subject zich aan zijn omgeving aanpast en daar vervolgens in wordt opgenomen. Binnen de ontwikkelingspsychologie is het individu het subject. Met betrekking tot de literatuur houdt dat in dat het kind zich de vaardigheden en eigenschappen aanmeet die nodig zijn om de literatuur tot zich te kunnen nemen. Binnen de bestudering van jeugdliteratuur gaat het traditioneel echter niet om de manier waarop het kind zich de eigenaardigheden van de literatuur eigen maakt, maar om de wijze waarop de literatuur zich aanpast aan het kind. Ewers stelt daarom voor de termen accommodatie en assimilatie precies omgekeerd te gebruiken: het boek of de tekst is het subject, de wereld van de lezer, waaronder ook zijn competenties en behoeften met betrekking tot boeken en teksten vallen, is de ‘Umwelt’, de omgeving waar het subject zich aan dient aan te passen. Omdat ook bij oorspronkelijke kinderboeken sprake is van het afstemmen van een verhaal op jonge lezers, is accommodatie niet slechts voorbehouden aan het bewerken van reeds bestaande teksten, al is dat proces in het laatste geval wel extra goed zichtbaar.¹²

Bewerken, of adaptatie, is verwant aan vertalen. In *Van Dale* is de eerste betekenis van ‘vertalen’ voorbehouden aan het overzetten van een tekst van de ene in de andere taal. Om het uit te leggen wordt de term ‘bewerken’ gebruikt, in de zin van ‘bruikbaar maken’.¹³ Van Gorp maakt onderscheid tussen een ‘literaire vertaling’ en een ‘vertaling’. Het eerste is ‘de overzetting van een literair werk (brontekst) in een andere tekst (doeltekst) door middel van een andere taal’. Het tweede

¹¹ Van Gorp, *Lexicon* 21.

¹² Ewers, *Literatur für Kinder und Jugendliche* 203-207.

¹³ Boon en Geeraerts, *Van Dale*.

is ‘elke omzetting van een tekst in een andere “tekst”’.¹⁴ Er is geen sprake van een ‘specifiek doel’, zoals bij de definitie van bewerken. Toch is er nog geen duidelijk onderscheid. Bewerken houdt immers in veel gevallen ook het overzetten van een (literaire) tekst van de ene in de andere taal in, zo geeft Van Gorp onder de definitie van ‘adaptatie’ de voorbeelden ‘*Robinson Crusoe*, *Don Quijote*, *Gulliver’s Travels*’.¹⁵ Vertalen brengt bovendien vaak ingrepen met zich mee die verder gaan dan het geven van een equivalent in een andere taal. Bewerken, of adaptatie, en vertalen behoren volgens Van Gorp dan ook beide tot het overkoepelende begrip ‘tekstbewerking’, dat ‘alle bewerkingen [in de editie uit 1991 nog ‘ingrepen’ genoemd] die op bestaande teksten worden toegepast’ omvat.¹⁶ Binnen de ‘ruime’ definitie die Van Gorp van vertalen geeft is bovendien de overzetting in een andere taal geen voorwaarde. Die definitie luidt namelijk: ‘elke omzetting van een tekst in een andere “tekst” uit eenzelfde of een verschillend semiotisch systeem’.¹⁷ Van Gorp verwijst hierbij naar Jakobsons onderscheid tussen intralinguale, interlinguale en intersemiotische vertaling. Het gevoelsmatige verschil tussen bewerken en vertalen berust dan ook niet zozeer op het al dan niet overzetten in een andere taal, maar op de mate van vrijheid waarmee er met de oorspronkelijke tekst, de brontekst, wordt omgegaan. De term bewerking wortelt in de bekende vertaaldiscussie trouw versus vrij, respectievelijk het primaat van de oorspronkelijke tekst versus het primaat van de nieuwe lezer. ‘Brontekstgerichte’ vertalingen proberen zo dicht mogelijk bij het origineel te blijven door een hoge mate van ‘equivalentie’, dat wil zeggen, een zo exact mogelijke overzetting van de vorm en de inhoud, na te streven. ‘Doelsysteemgerichte’ vertalingen passen de tekst aan aan de nieuwe context waarin deze zal moeten functioneren.¹⁸ Hier is dus ook binnen de definitie van vertalen sprake van een ‘doel’, wat aanvankelijk kenmerkend leek voor de definitie van bewerken. Verschillende vertaalwetenschappers hebben het onderscheid tussen vertalen en bewerken dan ook omschreven als een gradueel verschil tussen een vertaling met een hoge mate van equivalentie en een vertaling met een lage mate van equivalentie,

14 Van Gorp, *Lexicon* 500-501.

15 Ibidem 21.

16 Ibidem 461.

17 Ibidem 500.

18 Het onderscheid tussen een brontekstgeoriënteerde en doelttekstgeoriënteerde benaderingen van vertalen is al terug te vinden bij Cicero. Hij maakte onderscheid tussen de *ut interpretes*, of letterlijke methode, en de *ut orator*, of vrije methode van vertalen. Binnen de brontekstgeoriënteerde benadering bevinden zich de voorstanders van de adequate, zo trouw mogelijke vertaling. Het begrip equivalentie staat hierbij centraal. Aanhangers van de doelttekstgeoriënteerde benadering hanteren een breder begrip van het fenomeen en beschouwen ook buitentekstuele elementen als factoren die invloed op de vertaling uitoefenen. De discussie heeft zich binnen de vertaalwetenschap inmiddels uitgebreid naar de manier waarop vertalingen onderzocht dienen te worden: productgericht, functiegericht of procesgericht. Het voert in het verband van dit onderzoek te ver om uitgebreid op de discussie in te gaan. (Zie voor de geschiedenis van de vertaalwetenschap: Leuven-Zwart, *Vertaalwetenschap*.) Von Stockar heeft het in dit verband over ‘disiculturaliteit’ versus ‘coniculturaliteit’. Het eerste staat voor de norm in vertalingen van literatuur voor volwassenen, het tweede staat voor aanpassing van specifieke, culturele eigenschappen van de brontekst aan het kennis- en ervaringsniveau van de lezer van de doelttekst en overheerst bij kinderboekvertalingen (Desmidt, ‘Verhaal van een kinderboek’ 60).

door Desmidt schematisch omgedoopt tot de graduele overgang tussen een ‘prototypische vertaling’ en een ‘prototypische bewerking’.¹⁹

‘Bewerken’ is dan ook vooral een gebruiksterm. Er is eigenlijk geen formeel verschil met vertalen in ruime zin. Bewerken (of adaptatie) is een vorm of een onderdeel van vertalen en vertalen kan een vorm of een onderdeel zijn van bewerken.²⁰ De begrippen vertalen en bewerken behoeven een dynamische definitie. Om een tekstbewerking een plaats op de schaal tussen een prototypische vertaling en een prototypische bewerking te geven moet gekeken worden wat op een bepaald moment op een bepaalde plaats in een bepaalde cultuur onder een vertaling en een bewerking werd verstaan.²¹ Zo kon het voorkomen dat de tekstbewerkingen die in de periode van mijn onderzoek vertalingen werden genoemd soms wel heel vrije vertalingen bleken. Dat dat waarschijnlijk te maken had met de normen die er aan vertalingen voor kinderen gesteld werden, blijkt bijvoorbeeld uit een anonieme recensie van de bewerking van *De sprookjes van Perrault* door Arnold Ising in *De Nederlandsche Spectator* van 1863. Hierin stelde de recensent:

Beschouwt men eene vertaling van Perrault uit het standpunt van *ons*, groote menschen, dan zeker mag uit dit letterkundig product niets worden weggelaten. Wij willen het dan kennen, geheel en in de geest waarin het geschreven is. Evenzoo willen *wij* uit Homerus de ruwheden niet wissen, al komen zij met ons modern gevoel niet overeen. Ik hoef er verder niet op aan te dringen dat ten opzichte van kinderen het geval geheel anders is.²²

Met andere woorden, om een tekst voor kinderen te vertalen, moest er ook worden bewerkt, vond de recensent. Bewerken kan in zijn visie dus een *onderdeel* van vertalen zijn. Naarmate men steeds meer de term ‘bewerken’ voor dit soort doelpubliekgerichte vertalingen ging gebruiken, is hij verknoopt geraakt met een equivalentieverschil in het geïntendeerde publiek, terwijl het publiek van de oorspronkelijke teksten bestond uit volwassenen, bestond dat van de nieuwe versies uit kinderen. De reden ligt waarschijnlijk in het feit dat de verschuiving van het publiek vanwege het verschil in competenties bijna automatisch ook een lage tekstuele equivalentie met zich meebrengt. Maar naast tekstuele equivalentie kun je ook spreken van functionele equivalentie. Een vertaler die functionele equivalentie nastreeft, ijvert niet zozeer voor een zo trouw mogelijke weergave van de letterlijke tekst, maar streeft naar een vertaling die de intentie van de oorspronkelijke auteur zo dicht mogelijk nadert.²³ Dat kan betekenen dat er van een woordelijke omzetting van de ene in de andere taal wordt afgeweken en gekozen wordt voor een functioneel equivalente oplossing zodat het effect dat met de oorspronkelijk-

19 Desmidt, ‘Een golf van reacties’ 84; zie ook Nord, *Text analysis in translation* 29.

20 Zie ook Oittinen, *I am me – I am other* 95.

21 Desmidt, ‘Een golf van reacties’ 84.

22 Geciteerd uit Koster, *De Hollandsche vertaalmolen* 92.

23 Vgl. Hermans, *The manipulation of literature*; Vermeer, *Voraussetzungen*. Vgl. ook de definitie van een ‘allografie’ als een semantisch identieke en even waardevolle reproductie van een origineel in Genette, *The work of art*.

ke tekst beoogd werd behouden blijft.²⁴ We zullen echter zien dat de bewerkingen voor kinderen uit de periode circa 1850-1950 meestal niet uit waren op het overdragen van de intenties waarmee de oorspronkelijke tekst geschreven was, maar eerder gericht waren op het vervullen van de nieuwe functie die de bewerkende auteur of uitgever eraan toekende, bijvoorbeeld kinderen iets leren over een andere tijd of bijdragen aan de karaktervorming van kinderen, ook als zij hun nieuwe versies zelf ‘vertalingen’ noemden.

Meer recente kinderversies van verhalen of teksten die oorspronkelijk niet of niet specifiek voor kinderen bestemd waren, worden over het algemeen ‘bewerkingen’ genoemd. Veel daarvan zijn hervertellingen die bedoeld zijn om kinderen op een toegankelijke manier kennis te laten maken met de oorspronkelijke verhalen. Maar vanaf de jaren zeventig van de twintigste eeuw zijn ook steeds meer kinderboeken verschenen, die weliswaar verwijzen naar oude verhaalstof, maar daar een heel nieuwe, eigen visie op geven.²⁵ Ik sluit me in deze studie aan bij het pragmatisch gebruik van de term ‘bewerking’ voor de teksten die hier centraal staan, ook als die in de periode van mijn onderzoek soms werden aangeduid als ‘vertaling’.²⁶ De functie van de bewerkingen in mijn onderzoek was zonder uitzondering de oorspronkelijke verhalen, al dan niet tijdelijk, te vervangen.²⁷ We zullen zien dat het gevoelsmatige onderscheid met vertalen sterk zal worden bevestigd: ook een van de afgeleide betekenissen van ‘bewerken’ uit *Van Dale* is namelijk in hoge mate op de kinderversies van de klassieke werken uit deze periode van toepassing: ‘tot een zekere gezindheid trachten te brengen, invloed in een bepaalde richting uitoefenen’.²⁸

24 Een mooi voorbeeld waarbij de functie van de oorspronkelijke tekst als uitgangspunt is genomen is het vervangen van het woord ‘kribbe’ voor ‘voederbak’ in de nieuwe Bijbelvertaling. Kribbe en voederbak zijn weliswaar synoniemen, dus beide vertalingen zijn equivalent aan de bron. Kribbe is inmiddels echter zo verweven geraakt met de figuur van Jezus Christus dat de oorspronkelijke betekenis van een banale trog met voer voor beesten bijna verloren is gegaan. Alleen de zoon van God ligt in een kribbe. Om de nadruk weer te leggen op de zeer eenvoudige omstandigheden waarin Jezus zijn eerste dagen doorbracht is gekozen voor het woord ‘voederbak’ (Booij, *Bijbel* Lucas 2:7).

25 Nederlandse voorbeelden zijn *De reizen van de slimme man* (1988), *Odysseus, een man van verhalen* (1994) en *Ilios, het verhaal van de Trojaanse oorlog* (1999) van Imme Dros en *Mariken* (1997) van Peter van Gestel. Als buitenlands voorbeeld geldt het recent bekroonde *Here lies Arthur* (2007) van Philip Reeve.

26 Voor een uitgebreide behandeling van het gebruik van de termen bewerking en vertaling verwijs ik naar de discussie die er binnen de vertaalwetenschap over de verwantschap en het onderscheid van de termen wordt gevoerd in, onder andere, Chesterman, *Memes*; Toury, *Descriptive translation studies*. Vgl. met betrekking tot jeugdliteratuur ook Oittinen, *I am me – I am other*.

27 Van Os differentieerde in dit verband tussen de ‘vervangende bewerking’ en de ‘aanvullende bewerking’ (Van Os, *Woorden reizen langs kromme wegen*). Zij bouwde hiermee voort op het onderscheid dat binnen de intertekstualiteittheorie wordt gemaakt met betrekking tot de functie van intertekstualiteit. Deze kan constructief of destructief zijn, de functie van de ‘grondtekst’ geheel of gedeeltelijk bevestigen of verwerpen (zie: Claes, *Echo’s echo’s* 58). In 2002 introduceerde Van Os voor dit soort bewerkingen de term ‘literaire verwerking’ (Van Os en De Vriend, ‘Oude verhalen voor nieuwe lezers’).

28 Boon en Geeraerts, *Van Dale*.

1.2 De onderzochte periode: 1850-1950

Er is voor gekozen om bewerkingen te bestuderen die zijn verschenen in de jaren tussen circa 1850 en 1950. Niet omdat het bewerken van bestaande verhalen voor kinderen in de negentiende eeuw iets nieuws was. Ook toen er nog geen onderscheid gemaakt werd tussen teksten voor kinderen en teksten voor volwassenen, werd er al rekening gehouden met jonge lezers, in de prozaromans van de zeventiende eeuw bijvoorbeeld. Zo luidde de titel van de bewerkte ridderroman *Renout van Montalbaen*:

Historie van de Vier Vrome Ridders, genaamd de Vier Heemskinderen, Reynout en syne Broeders, Zonen van Haymo, oft Herman, Graeve van Dordoen. Den lesten Druk, op een nieuw oversien en van veel quad gesuyvert en tot vermaak der Jongheyd toegelaten [...].²⁹

Opzettelijk en uitsluitend voor kinderen geschreven lectuur ontstond vanaf de achttiende eeuw op grote schaal. Buijnsters en Buijnsters-Smets laten zien dat men toen in Nederland echter vooral putte uit buitenlandse boeken, de achttiende-eeuwse verhalende kinderlectuur bestond grotendeels uit bewerkingen.³⁰ In de loop van de negentiende eeuw stonden echter steeds meer Nederlandse schrijvers van kinderboeken op. Technologische ontwikkelingen hadden de boekproductie goedkoper gemaakt en daarvan profiteerde ook het kinderboek. Er kwamen meer oorspronkelijke kinderboeken op de markt. Toch nam de hoeveelheid bewerkingen van bestaande literatuur niet af. Integendeel, de productie van bewerkingen steeg vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw snel. Dit genereerde een uitgebreide discussie over ‘het goede kinderboek’. Vooral in de eerste helft van de twintigste eeuw werd daar veel over geschreven. Tegelijkertijd waren het beeld van het kind en de opvattingen over de functie van kinderlectuur aan veranderingen onderhevig, wat vanzelfsprekend ook van invloed was op de discussie. Deze aspecten maken de tweede helft van negentiende eeuw en de eerste helft van de twintigste eeuw interessant om te onderzoeken. Het doel van deze studie is enerzijds de rol die bewerkingen van klassiekers in bovenstaande processen speelden te achterhalen, anderzijds licht te werpen op de invloed van de bovengenoemde discussie op de manier waarop bestaande teksten voor kinderen werden bewerkt.

De snelle groei van de kinderboekproductie aan het einde van de negentiende eeuw viel samen met wat De Vries de ‘tweede ontdekking van het kind’ noemt.³¹ Hij verwijst hiermee naar wat door Philippe Ariès omschreven is als de ‘ontdekking van het kind’ in de achttiende eeuw.³² Van een daadwerkelijke ontdekking was echter geen sprake, ook in de eeuwen daarvoor werd wel degelijk onderscheid ge-

²⁹ De titel was gedrukt bij N.J. Vincken in Antwerpen en gedateerd ‘16 Februario 1619’ (Riemens-Reurslag, *Het jeugdboek in de loop der eeuwen* 4).

³⁰ Buijnsters en Buijnsters-Smets, *Nederlandse school- en kinderboeken 1700-1800* 239-256.

³¹ De aanduiding komt uit De Vries, *Wat heten goede kinderboeken?* 28.

³² Ariès, *De ontdekking van het kind*. Vgl. ook Shorter, *The making of the modern family*.

maakt tussen kinderen en volwassenen. De hierboven geciteerde titel is daar een voorbeeld van.³³ Waar op gedoeld wordt is het feit dat pedagogen in de achttiende eeuw voor het eerst ‘bewust en systematisch propageerden’ dat kinderen ontzien moesten worden en niet met schokkende, ‘volwassen situaties’ in aanraking dienden te komen. Kinderen afschermen werd de nieuwe norm in de opvoeding.³⁴ Dat men meer oog kreeg voor het verschil tussen de aard van het kind en die van de volwassene kwam onder andere tot uiting in de vlucht die de speciaal voor kinderen geschreven lectuur nam. Kenmerkend voor het kindbeeld van die periode was dat het kind werd gezien als een blauwdruk voor de volwassene waartoe het moest uitgroeien. Kinderliteratuur kreeg de functie het kind hier op voor te bereiden.

De ‘tweede ontdekking van het kind’ behelsde de verschuiving van de nadruk op wat het kind moest worden naar wat het al was.³⁵ Volwassenheid was niet langer de norm, in plaats van een ‘nog-niet-mens’³⁶ werd het kind steeds meer beschouwd als een wezen op zichzelf. Vloeberghs onderscheidt drie kindbeelden die aan deze opvatting over het kind voorafgingen.³⁷ In het verlichte kindbeeld, ten tijde van de eerste ontdekking van het kind, belichaamde het kind het geloof in de ‘verbeterbaarheid en de volmaakbaarheid van de mens’. Opvoeding en educatie (*Bildung*) moesten het kind voorbereiden op het leven als volwassene. Kinderliteratuur was daarbij een van de middelen. In het Romantische kindbeeld dat daarop volgde werd de kindertijd geïdealiseerd en gecultiveerd als een paradijselijke toestand van natuurlijke onschuld. De (kinder)literatuur die daarbij hoorde bestond uit volksprookjes en natuurpoëzie, die eenzelfde zuiverheid weerspiegelden en tegemoet kwamen aan het verlangen naar het verleden waarin de (volwassen) mens die toestand nog niet had verlaten.

Waar het verlichte kindbeeld gekenmerkt werd door het geloof in vooruitgang, werd het romantische kindbeeld gekenschetst door het verlangen naar teruggang. Beide kindbeelden hadden een positieve inslag: in het verlichte kindbeeld waren de kinderen de hoop van de toekomst. Vooruitgang bood immers de kans op het perfectioneren van mens en wereld. In het romantische kindbeeld kregen kinderen voor het eerst de kans om te zijn wie ze waren, al berustte dat ‘zijn wie ze waren’ natuurlijk nog altijd op een aanname en niet per se op de werkelijkheid. In het burgerlijke kindbeeld dat hierop volgde, en dat zich in de tweede helft van de negentiende eeuw sterk manifesteerde, ging het optimisme verloren. Het burgerlijk ideaal van het utilitarisme, het nuttigheidsdenken, zorgde ervoor dat de kindertijd, net als in de Verlichting, weer als een overgangstijd werd gezien. Kinderen moesten worden opgevoed tot goede burgers, maar de hoop dat dat zou kunnen leiden tot de verbetering van de wereld was inmiddels vervlogen. Bovendien werd het na-

33 Vgl. ook Pollock, *Forgotten children. Parent-child relations from 1500 to 1900*.

34 Noordman en Van Setten, ‘Ouder/kind-verhouding’ 154.

35 De Vries, *Wat heten goede kinderboeken?* 37-159.

36 Vloeberghs, ‘Kindbeelden’ 17.

37 Deze alinea is grotendeels gebaseerd op Vloeberghs’ artikel.

tuurlijke wezen van het kind, dat in de Romantiek was verheerlijkt, in het burgerlijk kindbeeld juist gevreesd. De associatie met ongerept en onschuldig veranderde in angst voor de natuurlijke driften van de mens. Om een beschaafde burger te worden moest het kind deze leren beheersen. Tot het dat had geleerd werd het verbannen naar de kinderkamer. De kinderliteratuur die daar gelezen moest worden, werd gekenmerkt door stevig moralistische boodschappen die de ingrediënten van het recept voor een geciviliseerde volwassene uitmaakten.

Naast de moralistische lectuur voor kinderen kwamen er in de negentiende eeuw echter ook steeds meer humoristische boeken en avonturenboeken voor kinderen op de markt.³⁸ De zuivere ontspanningslectuur voor kinderen was in opkomst, maar de moraal was nog lang niet uit het kinderboek verdwenen.³⁹ Het was het begin van meer aandacht voor wat kinderen nu eigenlijk zelf leuk vonden om te lezen. Vooral in de eerste helft van de twintigste eeuw gingen er steeds meer stemmen op voor het aansluiten bij de (vermeende) literaire voorkeur van het kind. De groeiende kinderboekproductie had een discussie over kinderliteratuur gegenereerd met als inzet de vraag wat er onder een 'goed' kinderboek moest worden verstaan. Binnen die discussie onderscheidt De Vries drie benaderingen: de pedagogische benadering, die het kinderboek beschouwde als een middel in de opvoeding; de esthetische benadering, waarin het kinderboek als een op zichzelf staand kunstwerk werd beschouwd; en de benadering 'vanuit het kind', die het aansluiten bij de smaak van kinderen zelf voorstond. Op papier had de pedagogische benadering tot ver in de eerste helft van de twintigste eeuw de meeste invloed. In de praktijk sloeg de voorkeur van kinderen zelf de maat.⁴⁰

In de eerste geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur *Wormcruyt met suycker* (1950) deed Daalder een poging om de benaderingen met elkaar te verenigen. Bewerkingen van klassiekers speelden in zijn redenering een belangrijke rol. Daalder lanceerde een synthetiserende definitie van 'kunst'. Met behulp van het platonische ideaal 'schoon en goed' koppelde hij 'pedagogisch bruikbaar' en 'esthetisch verantwoord' aan elkaar. Zijn kindbeeld, dat grensde aan het romantische, veronderstelde de natuurlijke neiging van kinderen om voor deze combinatie te kiezen. Kunst was voor Daalder 'redelijk en zedelijk en aesthetisch en dus een middel in de handen van de opvoeder'.⁴¹ Daalder constateerde dat schrijvers, uitgevers, ouders en kinderen allemaal hun eigen eisen aan kinderboeken stelden, maar dat deze alleen in een echt kunstwerk met elkaar konden worden verenigd: 'Er mag een tijd geweest zijn, waarin men met mindere goden tevreden was, waarin men een kinderboek goèd noemde, wanneer het in stuntelig Nederlands stichtelijke en zedelijke lessen uitdeelde, wij zijn daarmee niet meer tevreden. Onze eerste eis is:

38 Zie Buijnsters en Buijnsters-Smets, *Lust en leering*.

39 Vgl. Bakker, 'Tot deugd en vreugd'.

40 De Vries, *Wat heten goede kinderboeken?* 159.

41 Daalder, *Wormcruyt* 20.

artisticiteit.⁴² Een kinderboekenschrijver moest dus een kunstenaar zijn. Helder klonk de echo van de Tachtigers toen Daalder stelde dat de kunstenaar ‘streeft naar de adequate uiting van zijn persoonlijkheid, onafhankelijk van het publiek, waarvoor hij schrijft’.⁴³ Een echte kunstenaar hoefde daarom niet per se *kinderboeken* te schrijven om de jeugd te bereiken:

[...] de kans bestaat, dat zijn werk zich beweegt binnen de grenzen van hun kleine levens, vol is van de gratie, de eenvoud, de fijnheid en de argeloosheid, die hen onderscheiden van de volwassenen, van de ‘burgers’ in de eerste plaats, dat de onmiddellijkheid en de zakelijkheid van zijn taal, de natuurlijkheid, waarmee hij het wonder laat geschieden in de meest concrete realiteit, de humor en het avontuur hen bekoren en grijpen. Zelfs is het mogelijk, dat de idee van het werk hun ontgaat en zij het toch aanvaarden om de overige kwaliteiten, het nààsten, terwijl het zeker niet voor hen was bedoeld, en hun verstand te boven gaat. Wie de namen noemt van Don Quichot, Robinson, Reynaert, Tijn Uilenspiegel, Gulliver, Münchhausen, Oom Tom, Aimard, Verne, de volksboeken, weet, dat bij de schepping van het kunstwerk niet aan kinderen werd gedacht, zoals dat ook bij de sprookjes het geval is geweest. Maar de kinderen met hun onfeilbaar instinct voor wat echt is, hebben het binnen hun wereld getrokken en tot kinderliteratuur ‘gedegradeerd’.⁴⁴

Daalders redenering roept een beeld op van kinderen die zich op hun tenen uitstrekten om de meesterwerken uit de wereldliteratuur aan hun ezelsoren naar zich toe te trekken. En hij had gelijk toen hij suggereerde dat veel van de genoemde teksten inmiddels de vorm van een kinderboek hadden aangenomen. Toch gaf Daalder een vertekende voorstelling van zaken. Een paar pagina’s eerder had hij zelf nog de Engelse schrijver en filosoof William Godwin geciteerd, die in een brief aan Charles Lamb schreef: ‘it is children that read childrens books, when they read, but it is parents who choose them’.⁴⁵ Juister dan een voorstelling van reikende kinderen, zou het beeld zijn van een groep voorovergebogen volwassenen die met vereende krachten de door hen tot ‘klassiekers’ uitgeroepen wereldliteratuur de Nederlandse kinderkamers in probeerden te duwen. Volwassenen prezen de werken aan in lijsten met aanbevolen boeken voor kinderen die ouders, opvoeders en onderwijzers moesten helpen het ‘goede’ kinderboek te kiezen uit de groeiende kinderboekenberg. Volwassenen beargumenteerden het nut van het lezen van ‘klassiekers’ in beschouwingen. En, bovenal, volwassenen bewerkten de oorspronkelijke teksten met niet aflatende ijver steeds opnieuw tot kinderversies. De ‘kunstwerken’ bereikten de wereld van het kind dus helemaal niet zoals de oorspronkelijke kunstenaar ze geschapen had, maar in aangepaste vorm. Daalder mocht met zijn inventieve redenering en zijn vertrouwen in de ‘goede smaak’ van het kind dan hebben geprobeerd het geschil te slechten tussen pedagogen, estheten en pleitbezorgers voor het aansluiten bij de belevingswereld van het kind voor oorspronkelijke kinderlectuur, zijn overtuiging van de intrinsiek opvoedkundige waarde van een kunstwerk ging

42 Ibidem 17.

43 Ibidem 19.

44 Ibidem.

45 Ibidem 17. Het citaat van Godwin komt uit Paul, *William Godwin*.

voor de klassiekers niet op: de teksten zelf waren niet tot jeugdliteratuur ‘gedegradeerd’, alleen sommige elementen ervan.

Uiteindelijk stond het ‘aesthetische’ bij Daalder in dienst van het pedagogische.⁴⁶ Zijn ideologisch gekleurde geschiedenis roept de vraag op of het verschil tussen de pedagogische en de esthetische benadering wel betrekking had op de al dan niet vormende functie van het kinderboek of eerder op hetgeen gevormd diende te worden: het karakter van het kind of zijn esthetisch bewustzijn. Volgens Daalder was het laatste in elk geval een voorwaarde voor het eerste. Zijn geschiedenis stond nog met één been in de traditie van het kinderboek als middel in de opvoeding en kan daarom inmiddels beter als een historische bron dan als een naslagwerk worden behandeld. Het andere been maakte echter reeds aanstalten om onder de vleugels van de pedagogiek vandaan te stappen. *Wormcruyt* was het eerste op zichzelf staande werk waarin kinderlectuur als pedagogisch, maar daarnaast ook als letterkundig fenomeen werd benaderd. Het vormt daarmee een mooi eindpunt voor dit onderzoek.

1.3 De bewerking als sociaal-historisch fenomeen

‘Elke geschiedenis is een halte,’ schrijft Ghesquiere, ‘een momentopname ingekleurd door de tijdgeest en door de blik van de samenstellers.’⁴⁷ *Wormcruyt* zette de eerste stap op het pad dat leidde van kinder- en jeugdlectuur naar kinder- en jeugdliteratuur. Dat pad kwam in 1989 uit op *De hele Bibelebontse berg*, een mijlpaal in de emancipatie van de jeugdliteratuur en ook wel de eerste ‘echte’ jeugdliteratuurgeschiedenis genoemd, omdat de jeugdliteratuur hierin voor het eerst vooral als een letterkundig fenomeen behandeld wordt. Het gevolg was echter dat de context waarin de kinderboeken in de verschillende periodes tot stand waren gekomen nog wel eens uit het oog verloren is. Naar aanleiding van *Het kinderboek als opvoeder* is Dasberg in 1981 nog een onjuiste vooronderstelling van het kinderboek als pedagogisch middel verweten, omdat dat toen al meer dan een eeuw ter discussie stond.⁴⁸ *De Bibelebontse berg* wordt echter eveneens een eenzijdige benadering van het kinderboek aangerekend, ditmaal een gedecontextualiseerde benadering. Er blijven allerlei vragen buiten beschouwing. Ghesquiere noemt er een paar: ‘Hoe verschuift de positie van jeugdliteratuur? Hoe verloopt het samenspel tussen jeugdliteratuur en pedagogie? Hoe spelen jeugdliteratuur en volwassenenliteratuur op elkaar in? Welke invloed hadden buitenlandse modellen? Hoe gaat men om met klassiekers?’⁴⁹ Van Lierop-Debrauwer, Ros en De Vriend vullen deze opsomming

⁴⁶ De Vries, *Wat beten goede kinderboeken?* 169.

⁴⁷ Ghesquiere, ‘Tussen droom en daad!’ 10.

⁴⁸ Zie bijvoorbeeld De Vries, *Wat beten goede kinderboeken?* 11, 13, 304-305; Rietveld-Van Wingerden, *Voor de lieve kleinen* 55.

⁴⁹ Ghesquiere, ‘Tussen droom en daad!’ 11.

van lacunes aan met de constatering dat de jeugdliteratuur tussen 1900 en 1940 er bovendien bekaaid van afkomt: ‘Op een enkele uitzondering na lijken onderzoekers weinig aandacht voor dit tijdvak te hebben.’⁵⁰ Het beeld dat we van de jeugdliteratuur in die periode hebben is opgebouwd rond een kleine groep kinderboekenschrijvers die in naslagwerken steeds terugkomt. Gezien de enorme expansie van de kinderboekproductie vormden de boeken van deze auteurs echter slechts het topje van de kinderboekenberg. Om echt iets te kunnen zeggen over de jeugdliteratuur van die periode moeten ook de boeken en schrijvers bestudeerd worden die niet tot de naslagwerken zijn doorgedrongen.⁵¹ De vele bewerkingen en bewerkers van klassiekers bijvoorbeeld.

Met deze studie hoop ik juist deze weinig bestudeerde periode en de aanloop daartoe aandacht te geven en wel met een contextualiserende aanpak: de dynamiek tussen de bewerkingen en de historische context staat centraal. Het uitgangspunt is dat een kinderboek nooit in een literair vacuüm tot stand komt. In de periode 1850-1950 behoorde de jeugdliteratuur nog tot het culturele domein dat expliciet gericht was op socialisatie.⁵² Om te kunnen functioneren als lectuur voor kinderen moesten de bewerkingen aan bepaalde normen voldoen. Deze normen werden niet door kinderen zelf vastgesteld, maar door volwassenen. Er is sprake van een asymmetrische communicatiesituatie op twee niveaus: volwassenen maakten zowel op het niveau van de productie, als op het niveau van de consumptie van jeugdliteratuur de dienst uit. Zij schreven de boeken en zij bepaalden welke boeken werden gelezen. Deze asymmetrische communicatiesituatie is niet specifiek voor de periode 1850-1950. Het is een van de algemene eigenschappen van jeugdliteratuur. Kinderen beschikken cognitief-emotioneel en materieel over het algemeen nu eenmaal niet over de mogelijkheden om zelf kinderboeken te produceren of te kopen.⁵³ Dus schreven volwassen bewerkers de bewerkingen op basis van hun beeld van de competenties van de kind-lezer en bepaalden volwassen ‘bemiddelaars’ of deze goed en geschikt waren voor kinderen. Boekhandelaren, bibliothecarissen, ouders, pedagogen en onderwijzers functioneerden als de ‘gate-keepers’ van het jeugdliteraire communicatieproces. Zij vulden de boekhandels, de bibliotheken, de schoolbibliotheken en de boekenkasten thuis. Zij bepaalden welke bewerkingen geschikt waren voor kinderen en welke bewerkingen aanbeveling verdienden. Volwassenen produceerden én filterden het kinderboekenaanbod, het kind stond onder literaire curatele.

Dit bracht met zich mee dat wanneer een bewerker er niet in slaagde zijn medevolwassenen ervan te overtuigen dat zijn bewerking geschikt was voor kinderen, de bewerking zijn eigenlijke publiek niet bereikte. De bewerkingen waren daarom al-

50 Van Lierop-Debrauwer, Ros en De Vriend, ‘Auteurs zonder context’ 11.

51 Vgl. Bel, *Nederlandse literatuur in het fin de siècle*.

52 Sommige jeugdliteratuuronderzoekers betogen dat dat nog steeds grotendeels het geval is. Vgl. bijvoorbeeld Stephens, *Language and ideology in children’s fiction*.

53 Ewers schrijft dit toe aan de culturele constructie van het kind zoals dat in de achttiende eeuw is ontstaan (Ewers, *Literatur für Kinder und Jugendliche* 199-242).

tijd dubbel geadresseerd, er werd met twee verschillende lezers tegelijk gecommuniceerd. Aan de ene kant waren er de volwassen lezers, die ervan overtuigd moesten worden dat ze daadwerkelijk met een (geschikt) kinderboek van doen hadden. Aan de andere kant stonden de kindlezers, voor wie het verhaal toegankelijk en aantrekkelijk bewerkt moest worden. Deze verschillende soorten publiek in één en hetzelfde werk kunnen met behulp van de typologie van *audience design* van Bell gekarakteriseerd worden als *addressee* en *auditor*. Bells *audience design* is gebaseerd op mondelinge communicatie, maar kan goed dienen om inzicht te krijgen in de manier waarop de bewerkers zich door middel van aanpassingen op verschillende groepen lezers richtten. *Addressees* en *auditors* worden onderscheiden op basis van de manier waarop ze door de spreker, in dit geval de schrijver-bewerker, worden erkend. *Addressees* worden direct aangesproken en waren in het geval van de bewerkingen vanzelfsprekend de kinderen. Van *auditors* is de spreker zich wel bewust, maar hij spreekt hen niet direct aan. De *auditors* waren de volwassenen die over de schouder van de schrijver-bewerker meelazen om te beoordelen of hij van het oude verhaal wel een geschikt en verantwoord kinderboek had gemaakt.⁵⁴ Maar soms richtten bewerkers zich wel even expliciet tot volwassenen, in een voorwoord bijvoorbeeld. Dan waren de volwassen dus even *addressee*. Veel vaker nog werden de volwassenen impliciet aangesproken, namelijk via de veranderingen die in de oorspronkelijke verhalen waren doorgevoerd. Op deze plaatsen is de hand van de bewerker zichtbaar, door O'Sullivan met betrekking tot vertalingen aangeduid als de 'stem' van de vertaler of 'geïmpliceerde vertaler',⁵⁵ door Schiavi en Hermans aangeduid met de term 'subject-positie'.⁵⁶ Op die momenten waren de volwassen mee-lezers niet langer *auditors*, maar verborgen *addressees*. Daarmee lieten bewerkers zien dat zij op de hoogte waren van de normen die er aan een 'goed' kinderboek werden gesteld.⁵⁷

Het ging niet altijd om dezelfde normen. Zoals De Vries laat zien waren er verschillende benaderingen, verdeeld over verschillende levensbeschouwingen. Het is niet mogelijk deze periode te bestuderen zonder het proces van verzuiling in acht te nemen. Onder verzuiling wordt hier, in navolging van Davids, Lucassen en Van Zanden, het dynamische proces verstaan dat zich vanaf de tweede helft van de ne-

54 Bell onderscheidt nog twee andere soorten publiek: *overbearers*, een publiek waarvan de spreker of schrijver zich wel bewust is, maar dat eigenlijk niet gewenst is; en *eavesdroppers*, een publiek waarvan de spreker of schrijver zich niet bewust is (in het geval van de bewerkingen: ik als moderne onderzoeker van oude teksten, bijvoorbeeld) (Bell, 'Language style as audience design').

55 De 'geïmpliceerde vertaler' is een afgeleide van de 'geïmpliceerde auteur' van Booth. De geïmpliceerde auteur is de discursieve aanwezigheid van de auteur. Deze instantie is verantwoordelijk voor de normen en waarden die de tekst uitdraagt en die je niet zonder meer aan de auteur van vlees en bloed en ook niet aan de verteller kunt toeschrijven (Booth, *The rhetoric of fiction*).

56 O'Sullivan, *Kinderliterarische Komparatistik* 242-245; Schiavi, 'Always a Teller'; Hermans, 'Translator's Voice'.

57 Mason omschrijft dit proces als het erkennen van een derde partij, de *discourse community* of *referee group* waartoe de vertaler (of bewerker) zelf behoort en jegens wie hij rekenschap af moet leggen (Mason, 'Audience design in translating' 6).

gentiende eeuw sterk in het maatschappelijke leven begon te manifesteren en dat zij omschrijven als ‘de vorming van netwerken van verenigingen rond verschillende levensbeschouwelijke kernen die verreweg het grootste van het politieke en sociaal-culturele leven doordringen’.⁵⁸ Ook de definitie van een ‘goed’ kinderboek liep zowel op het niveau van de productie als op het niveau van de distributie langs verzuilde lijnen. Door middel van beschouwingen en leatuurlijsten legden de zuilen hun eigen accenten bij de meer algemene eisen waar kinderboeken aan moesten voldoen en zoals we zullen zien zijn veel keuzes van de bewerkers ook schatplichtig aan een specifieke levensbeschouwing. Het is van belang om hierbij op te merken dat deze studie niet primair gericht is op de verschillen tussen opvattingen en bewerkingen in de afzonderlijke levensbeschouwelijke sectoren, maar op de overeenkomsten. Samen laten ze een ontwikkeling zien in het denken over en het bewerken van ‘klassiekers’ voor kinderen dat de afzonderlijke zuilen overstijgt.

De opvattingen over wat een ‘goed’ kinderboek was, waren binnen alle benaderingen gedurende de periode in kwestie aan verandering onderhevig. Wat er onder een ‘goede’ bewerking werd verstaan was afhankelijk van de functie die er aan het lezen door en bewerken van klassiekers voor kinderen werd toegekend. In het algemeen kunnen we verschillende niveaus van een ‘goede’ bewerking onderscheiden.⁵⁹ Met betrekking tot de oorspronkelijke tekst kon ‘goed’ staan voor een tekstueel dan wel functioneel trouwe weergave van het origineel. Zoals we zullen zien werd deze definitie van ‘goed’ in voorwoorden en verantwoordingen weliswaar vaak genoemd, maar bleek hij in de praktijk toch vaak ondergeschikt aan normen die betrekking hadden op het nieuwe publiek. ‘Goed’ kon dan betekenen ‘educatief’, dus dat kinderen er iets van konden leren op intellectueel niveau, of ‘esthetisch’, een mooie en ontspannende weergave van het oude verhaal. Meestal was het echter synoniem aan ‘pedagogisch verantwoord’. Pedagogisch verantwoord had ook weer twee aspecten. De bewerking moest aansluiten bij de cognitieve en psychologische ontwikkeling van het kind, dus toegankelijk en aantrekkelijk zijn voor jonge lezers. Zij mocht bovendien niet schadelijk zijn of, liever nog, zij moest moreel vormend zijn voor het karakter van het kind. Overigens waren zelfs de opvattingen over wat toegankelijk en aantrekkelijk was voor jonge lezers lange tijd meer gebaseerd op wat volwassenen meenden dat kinderen aansprak, dan op uitspraken van kinderen zelf. Ten slotte kon ook het economische succes gelden als een van de normen voor een goed kinderboek.

Niet alleen de normen die betrekking hadden op het afstemmen van de oorspronkelijke teksten op de jeugdliteraire poëtica van de volwassenen, maar ook de normen die het aansluiten bij de literaire competenties van het kind betroffen waren dus aan verandering onderhevig. Adaptatie is een dynamisch concept omdat het wordt gestuurd door allerlei factoren. Het kan niet los worden gezien van ver-

⁵⁸ Davids, Lucassen en Van Zanden, *De Nederlandse geschiedenis als afwijking* 11.

⁵⁹ Vgl. Desmidt, ‘Verhaal van een kinderboek’.

anderende pedagogische, educatieve, poëtische en esthetische, zelfs niet van economische normen. Een louter tekstinterne analyse is dan ook ontoereikend wil men de literaire bewerkingsstrategieën die werden gehanteerd kunnen verklaren. Een contextuele benadering biedt meer mogelijkheden. Dat sluit aandacht voor de literaire kant van de bewerkingen bovendien niet uit. Die maakt immers deel uit van de context.⁶⁰ Het uitgangspunt van dit onderzoek is dan ook dat de literaire strategieën die door bewerkers werden ingezet voortkwamen uit de smeltkroes van normen die het (veranderende) kindbeeld van de periode in kwestie bepaalden, kortom uit de hele culturele context.

Daarmee sluit ik aan bij het historisch georiënteerde jeugdliteraire bewerkingsonderzoek. Er zijn inmiddels verschillende studies verschenen waarin de adaptatiestrategieën van kinderboekbewerkers onder de loep worden genomen. Naast historisch georiënteerd is een deel van deze studies meer tekstgericht. Terwijl binnen het historisch georiënteerde bewerkingsonderzoek het, al dan niet expliciet, reconstrueren van het kindbeeld van een bepaalde periode centraal staat, draait het bij tekstgericht bewerkingsonderzoek om de literaire strategieën waarmee de verhalen worden naverteld, vaak zonder deze te verklaren met behulp van buitentekstuele factoren.

In het historisch georiënteerde bewerkingsonderzoek worden jeugdliteraire transformatiestrategieën gezien in het licht van de educatieve en pedagogische bekommernis van bewerkers en uitgevers. Het draait om de ingrepen die ervoor moesten zorgen dat de verhalen toegankelijk werden voor een publiek met weinig lees- en levenservaring en om welke elementen uit de oorspronkelijke verhalen wel en niet geschikt werden geacht voor kinderen. Interessant is bijvoorbeeld het diachrone perspectief dat zowel Brinkman en Janssen als Bekkering bieden op Nederlandse bewerkingen van (onder andere) *Robinson Crusoe* en *Gulliver's travels*, waaruit blijkt dat de bewerkingsstrategieën de veranderende opvattingen over jeugdliteratuur weerspiegelen.⁶¹ Wackers werpt licht op de motieven voor het bewerken van het *Reynaert*-verhaal voor kinderen, die pedagogisch (de moraal is belangrijk voor kinderen), literair-historisch (kinderen moeten hun culturele erfgoed kennen) en literair-educatief (het origineel is een meesterwerk vanwege de literaire technieken) van aard kunnen zijn of voortkomen uit het oogmerk kinderen te vermaken.⁶²

Het tekstgerichte bewerkingsonderzoek is schatplichtig aan wat we de 'literary turn' van de jeugdliteratuur kunnen noemen. Deze vond plaats in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw en werd gemarkeerd door het verschijnen en vooral bekronen van meer 'literaire kinderboeken: beter van taal, hechter van composi-

60 Vgl. Mooren, die hetzelfde zegt over het concept 'kindbeeld' (Mooren, 'Willem Wilmink').

61 Brinkman en Janssen, *Adaptatie*; Bekkering, 'Gullivers Reizen voor kinderen'.

62 Wackers, "'Reynaert' adaptations for children'. Vgl. ook Aardse, 'Viermaal koning Arthur'; Kwast, 'Reynaerts achterneefjes'; Mathon, *Oude wijn in nieuwe zakken*; het themanummer over bewerkingen van *Literatuur zonder Leef tijd* 57 (2002).

tie', kinderboeken die op meerdere niveaus te lezen zijn.⁶³ Parallel daaraan zette de lobby voor de emancipatie van de jeugdliteratuur door.⁶⁴ Binnen het tekstgerichte bewerkingsonderzoek ligt de nadruk op literaire bewerkingsstrategieën.⁶⁵ Vaak is de onderliggende vraag wat een bewerking tot een *literaire* bewerking maakt. Het tekstgerichte bewerkingsonderzoek richt zich vooralsnog vooral op moderne bewerkingen, meestal die bewerkingen die geen rechttoe rechtaan navertelling zijn, maar waarin de oude verhaalstof gebruikt is om nieuwe verhalen te vertellen. Van Os en De Vriend introduceren in dat verband de term 'literaire verwerking': 'nieuwe verhalen die berusten op oude verhalen en die jeugdboekenauteurs wisten te inspireren tot literaire hoogstandjes, een vorm van bewerken die literair is en niet in de eerste plaats pedagogisch of moralistisch',⁶⁶ bewerken als een vorm van 'postmoderne intertekstualiteit'.⁶⁷

Dit onderzoek draait dus niet louter om de teksten, maar om de wisselwerking tussen de teksten en de context waarin deze als kinderboeken moesten functioneren. De reden is, zoals uiteengezet, dat de onderzoeksvraag 'functionalistisch' van aard is: de vraag naar de functie van de kinderboekbewerkingen staat centraal en dan voldoet een puur tekstgerichte benadering niet. De bewerkingen worden dan ook beschouwd als sociaal-historische fenomenen. Zij worden benaderd als teksten die niet op zichzelf staan, maar tot stand zijn gekomen in een sociale context en dus ook alleen beschouwd kunnen worden als producten van die context. De literaire strategieën die de bewerkers hebben gebruikt zijn niet zelf het object van onderzoek, maar fungeren als zoeklichten die de momenten in de schijnwerpers zetten waarop de culturele constructie van de oude verhalen in botsing kwam met de normen en waarden van de nieuwe context.⁶⁸ Een voorbeeld daarvan is de vanzelfsprekendheid van slavernij in *Robinson Crusoe*. Het is onvoldoende om te constateren dat menig bewerker deze passages weglief, waardoor het verhaal werd ingekort, zonder op te merken dat dat wellicht niet alleen te maken had met de kortere concentratieboog van jonge lezers, maar ook met de veroordeling en afschaffing van het houden van slaven. Deze verklaring wordt bovendien ondersteund door de expliciete veroordeling van slavernij in andere bewerkingen (zie hoofdstuk 4). Op dit soort plaatsen, waar de bewerking niet samenviel met de oorspronkelijke tekst, klonk de stem van de bewerker. In sommige bewerkingen was die stem zo luid dat de oorspronkelijke auteur werd overstemd.

63 De Vries, 'Het verdwijnende kinderboek' 66.

64 Vgl. Bekkering, 'Oktober 1955: De Gouden Griffel wordt voor de eerste maal uitgereikt. De emancipatie van kinder- en jeugdliteratuur'.

65 Zie bijvoorbeeld Van Os, 'Woorden reizen langs kromme wegen'.

66 Van Os en De Vriend, 'Oude verhalen voor nieuwe lezers' 18.

67 Ibidem 15.

68 Vgl. Zipes, *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood*; Stephens en MacCallum, *Retelling stories, framing culture*.

1.4 De oude verhalen leefden voort, de nieuwe versies stierven af

Iedereen kent de namen van literaire helden als Robinson Crusoe, Gulliver, Don Quichot of Reynaert. Toch is Robinson voor de één een woest bebaarde avonturier die het gevaar niet schuwt en voor de ander een onbezonnen jongeman die zijn wilde haren op het onbewoonde eiland juist kwijtraakt. Gulliver groeit en krimpt als een mannelijke Alice in verschillende Wonderlanden en vertegenwoordigt nog maar voor weinigen de scherpe kritiek van de satiricus die hem geschapen heeft. En Reynaert, lepe, listige Reynaert, is in veler ogen nog wel slim maar niet langer sluw. De titels in de internationale kinderboekencanon representeren de daadwerkelijke boeken in de kinderboekenfondsen niet. Zij verwijzen naar de originelen, terwijl op de planken alleen bewerkingen staan. 'Eine nüchterne und kritische Beschäftigung mit Klassikern der Kinderliteratur ist desillusionierend,' stelt O'Sullivan:

Eine komparatistische Analyse der als Klassiker geltenden Texte zeigt, daß das faktisch präsente, lange tradierte Korpus von sogenannten internationalen Kinderliteraturklassikern nicht mit einem Kanon der Kinderliteratur gleichgestellt werden kann. [...] Als Klassiker gelten nicht etwa Originaltexte oder literarische Übersetzungen, sondern eher beliebig adaptierte Ausgaben der 'bekannteren' Werke.⁶⁹

De historische dimensie die besloten ligt in het dynamische karakter van de adaptatie in afzonderlijke bewerkingen wordt een niveau hoger gespiegeld. Ook als groep, als 'genre', heeft de bewerking een dynamisch karakter. Er verschijnen steeds nieuwe versies van dezelfde bronteksten. Het gevolg is dat elke generatie zijn eigen Robinson, Gulliver en Reynaert heeft, die, hoewel ze dezelfde naam als hun voorvaders dragen, soms evenveel van hen verschillen als verre familieleden.⁷⁰ Kosok stelt in dit verband dat een gemeenschappelijk literair erfgoed een illusie is.⁷¹ Bewerkingen bieden lezers een nadrukkelijk tijdgebonden lezing van de oorspronkelijke verhalen. Zij zorgen er echter wel voor dat de titels van de bronteksten zich kunnen handhaven. Sterker nog, zij zorgen ervoor dat de titels van de bronteksten tot de klassiekers, de canon, van de jeugdliteratuur blijven behoren. Dat gold ook voor de bewerkingen die tussen circa 1850 en 1950 voor kinderen uitkwamen. Terwijl het in de jeugdliteraire periferie een drukte van belang was door het voortdurend verschijnen en verdwijnen van bewerkingen van een vaste groep meesterwerken uit de wereldliteratuur, konden die meesterwerken zelf, dankzij het dynamische karakter van de bewerkingen, op hun jeugdliteraire tronen blijven zitten.⁷² Hun titels verwe-

69 Vgl. O'Sullivan, *Kinderliterarische Komparatistik* 424.

70 Zie ook Liebs, *Die pädagogische Insel*.

71 Kosok, 'Gulliver's children'.

72 Dit beeld is schatplichtig aan de polysysteemtheorie van Even-Zohar, waarin het literaire systeem beschreven wordt als een dynamisch geheel aan verhoudingen tussen gecanoniseerde en niet-gecanoniseerde (sub)systemen. Het 'centrum' en de 'periferie' verhouden zich tot elkaar als primaire (literatuur) en secundaire (triviaalliteratuur) modellen die evolueren onder invloed van voortdurend veranderende literatuuropvattingen (Even-Zohar, 'Polysystem Studies'). De jeugdliteratuur is een van de subsystemen van de literatuur, dat volgens veel onderzoek-

zen niet langer naar één tekst, maar naar een heel scala aan bewerkingen. Het waren tijdgebonden afspiegelingen van de originelen. Als platonische schaduwen trokken deze aan de kinderen voorbij.

Dat klassiekers overleven dankzij hun bewerkingen wordt ook door Lefevere geconstateerd.⁷³ Hij betoogt dat het niet een of andere universele of intrinsieke waarde is die teksten de status van klassieker geeft, maar puur en alleen de bewerkingen ('rewritings') ervan. Lefeveres definitie van 'bewerking' beperkt zich niet tot herschrijvingen, maar omvat alle uitingen die naar het oorspronkelijke werk verwijzen, zowel op tekstueel als op paratekstueel niveau, van vertaling tot film- of theaterbewerking, van bloemlezing tot literaire kritiek.⁷⁴ Allemaal, dus inclusief bewerkingen voor kinderen, zijn het bemiddelende teksten, die de oude verhalen over tijd- en cultuurgrenzen heen dragen door ze naar de nieuwe context toe te schrijven. Zij bestendigen het literaire erfgoed door het op zo'n manier te reproduceren dat het voor een nieuw publiek toegankelijk wordt. Lefevere gaat zelfs nog een stapje verder en betoogt dat de faam van klassiekers alleen bestaat bij de gratie van bewerkingen. Hij wuift de minachting die bewerkingen onder professionele lezers soms ten deel valt weg door ze een cruciale rol toe te kennen in de overlevering van oude verhalen. Zij bieden niet-professionele lezers immers de kans om kennis te nemen van het in zijn oorspronkelijke vorm vaak ontoegankelijk geworden literair erfgoed: 'The non-professional reader increasingly does not read literature as written by its writers, but as rewritten by its rewriters'.⁷⁵ Lefevere definieert het 'naar de nieuwe context toeschrijven' in bewerkingen in termen van *patronage* en *poetics*. Onder *patronage* verstaat hij de economische en maatschappelijke context waarin de bewerkingen moeten functioneren, *poetics* staat voor de literatuuropvattingen van professionele lezers binnen die context. *Patronage* en *poetics* veranderen in de tijd. De bewerkingen evolueren mee.⁷⁶

Net als bij Lefevere worden de bewerkingen in dit onderzoek beschouwd als producten die van twee kanten werden beïnvloed: vanuit de originele werken enerzijds en vanuit de nieuwe context, inclusief alle opvattingen over de oude teksten en de nieuwe lezers, anderzijds. De invloed van buitentekstuele factoren was sterk. Juist in een periode waarin het functionele zwaartepunt van de jeugdliteratuur be-

kers tot hun spijt is gesitueerd in de periferie van het literaire polysysteem met als gevolg soms een Calimero-achtig gevoel van tekort gedaan zijn. Binnen het literaire polysysteem is de jeugdliteratuur ook weer een polysysteem op zichzelf met een eigen centrum en een eigen periferie. Zie voor het toepassen van de polysysteemtheorie op de jeugdliteratuur onder andere Ghesquiere, *Het verschijnsel jeugdliteratuur*.

73 Lefevere, *Translation, rewriting*.

74 Lefevere gebruikte aanvankelijk het woord 'refraction' voor alle afgeleide teksten die verwijzen naar of teruggaan op één origineel (Lefevere, 'Mother Courage's Cucumbers'). Vanaf 1992 noemt hij het 'rewriting'. Ik zou de voorkeur geven aan 'refraction', omdat het bij rewriting – en ook bij 'bewerking' – alleen om directe tekstbewerkingen lijkt te gaan, terwijl Lefevere ook teksten bedoelt die óver de daadwerkelijke literaire tekst gaan (peritext).

75 Lefevere, *Translation, rewriting* 4. Ook binnen het jeugdliteraire discours is een minachtende of afkeurende houding ten opzichte van bewerkingen niet vreemd. Vgl. Shavit, *Poetics* 121–122; Nikolajeva, *Children's literature comes of age* 15.

76 Lefevere, *Translation, rewriting*.

gon te verschuiven van opvoeden naar vermaken is het interessant om te kijken op welke wijze de context waarin de bewerkingen moesten functioneren als lectuur voor kinderen een rol heeft gespeeld bij het tot stand komen ervan. De vraag is dan niet alleen welke waarden en normen er in de bewerkingen terecht zijn gekomen, maar ook met behulp van welke literaire strategieën ze daarin zijn verwerkt. Het zal blijken dat het mee-evolueren van de bewerkingen geen eenrichtingsverkeer inhield. De bewerkingen representeerden niet slechts allerlei aspecten van hun nieuwe omgeving, maar droegen ook bij aan het vormen van het normen- en waardenstelsel van hun nieuwe context. Greenblatt schrijft:

Art is an important agent then in the transmission of culture. It is one of the ways in which the roles by which men and women are expected to pattern their lives are communicated and passed from generation to generation.⁷⁷

De bewerkingen vormen een onderdeel van wat door Dekker is omschreven als cultuuroverdracht: ‘het mechanisme waarmee cultuur wordt overgedragen aan de volgende generatie en waarbij kinderen in hun cultuur worden ingeleid’.⁷⁸ Er is sprake van een wisselwerking, want cultuuroverdracht betekent ook altijd culturele verandering, stelt Dekker:

Steeds opnieuw moeten opvoeders zich immers afvragen welke aspecten van de bestaande cultuur ze in al dan niet gewijzigde vorm aan hun kinderen willen overdragen. Dit is de vraag naar de *selectie* van de inhoud van cultuuroverdracht. Cultuuroverdracht betreft alleen die elementen van een gegeven cultuur die de opvoeders zo waardevol vinden dat ze deze aan de volgende generatie willen overdragen. Wat waardevol is, verschilt per individu, per periode en per cultuur. En soms zelfs per kind.⁷⁹

In de bewerkingen werden die elementen uit de oorspronkelijke verhalen geselecteerd die bewerkers in het kielzog van opvoeders en uitgevers waardevol en geschikt achtten. Deze werden aangevuld met nieuwe elementen. Het was cultuuroverdracht in de vorm van literatuuroverdracht. Het bestuderen van de bewerkingen tegen de achtergrond van de periode waarin ze tot stand kwamen, draagt daarom niet alleen bij aan het begrijpen van de teksten en de manier van bewerken, maar ook aan de kennis van de cultuur van de betreffende periode, aldus Greenblatt:

And if an exploration of a particular culture will lead to a heightened understanding of a work of literature produced within that culture, so too a careful reading of a work of literature will lead to a heightened understanding of the culture within which it was produced.⁸⁰

Onder de vlag van een oud meesterwerk werden oude én nieuwe denkbeelden aan kinderen overgedragen. De bewerkingen vormden een *argumentum ad verecundiam*, zij deden een beroep op de autoriteit van de ‘klassiekers’ om kindlezers in te

77 Greenblatt, ‘Culture’ 228.

78 Dekker, *Het verlangen* 13.

79 Ibidem 15.

80 Greenblatt, ‘Culture’ 227. Vgl. ook Dekker, ‘Cultural Transmission’.

wijden in de ‘ideologische pasmunt van de tijd’.⁸¹ Naast het behouden van de oorspronkelijke teksten en het overdragen van het literair erfgoed hadden de bewerkingen dus een derde functie, die overeenkwam met de functie van oorspronkelijke kinderboeken: de sociale initiatie van kinderen. Op grond van hun autoriteit als ‘klassieker’ werden de oorspronkelijke verhalen gebruikt om jonge lezers in te wijden in het ideologische draagvlak van de cultuur.⁸²

Wat moeten we precies verstaan onder het ideologisch draagvlak van de cultuur? Een combinatie van wat Lefevere onder *patronage* en *poetics* verstaat. Het verwijst naar een wereldbeeld, het geheel aan opvattingen over de mens en de maatschappij. Daartoe behoren dus niet alleen politieke stromingen of andere levenbeschouwelijke richtingen, maar ook pedagogische ideeën en literatuuropvattingen. Het kindbeeld en de daaruit voortkomende opvattingen over de functie van lectuur voor kinderen – wat is een ‘goed’ kinderboek? – zijn daar onderdeel van. Het traceren van vigerende ideologieën behoort tot het domein van het ideologieonderzoek, of de ideologiekritiek. Hoewel rond het begrip ‘ideologiekritiek’ als benadering van literatuur met betrekking tot de volwassenenliteratuur al veel langer een discussie gaande was, kreeg het pas met het artikel ‘Ideology and the children’s book’ van Peter Hollindale in 1988 een plaats binnen de jeugdliteratuurbeschouwing. Hollindale onderscheidt drie soorten ideologie in kinderboeken.⁸³ De eerste bestaat uit expliciete politieke, maatschappelijke of morele opvattingen die een auteur bewust in zijn verhaal heeft verwerkt met de bedoeling deze bij kinderen aan te bevelen. De tweede soort ideologie die Hollindale onderscheidt, is een passievere vorm van ideologie: de onbewuste opvattingen van een kinderboekenschrijver. Net als bij bewuste ideologie kan het hier gaan om ethische overwegingen, politieke overtuigingen of opvoedkundige uitgangspunten. Het verschil is dat de auteur deze denkbeelden als natuurlijk veronderstelt, hij of zij is zich er niet van bewust dat het om aanvechtbare opvattingen gaat. Vaak gaat het om wijd verspreide, gedeelde waarden, aldus Hollindale. Niet zelden is dit het geval omdat het maatschappelijk gedeelde waarden zijn. Die behoren tot de derde vorm van ideologie die Hollindale onderscheidt, maar die mijns inziens inherent is aan de tweede. Daarbij gaat het erom dat de schrijver deel uitmaakt van een sociale en culturele context waarbinnen bepaalde opvattingen door iedereen gedeeld worden en als natuurlijk worden ervaren.⁸⁴ Hollindale schrijft: ‘A large part of any book is written not by its author but by the world its author lives in.’⁸⁵ Stephens en MacCallum refereren hieraan als ‘metanarrative’: ‘the implicit and usually invisible ideologies, systems and assumptions which operate globally in a society to order knowledge and experience’.⁸⁶

81 Van Dijk, ‘*In het liefdeleven ligt gansch het leven*’ 14.

82 Vgl. Stephens en MacCallum, *Retelling stories, framing culture* 6.

83 Hollindale, ‘Ideology’.

84 Vgl. Van Dijk, ‘*In het liefdeleven ligt gansch het leven*’ 13-17.

85 Hollindale, ‘Ideology’ 32.

86 Stephens en MacCallum, *Retelling stories, framing culture* 5.

Hollindale onderscheidt de verschillende vormen van ideologie dus op basis van de al dan niet bewuste intentie van de auteur: bij de eerste vorm stopt de auteur doelbewust bepaalde denkbeelden in zijn tekst met de expliciete bedoeling deze op de lezers over te dragen, bij de tweede en derde vorm is de auteur zich er niet van bewust dat het om opvattingen gaat, maar ervaart hij deze als natuurlijk, als algemene waarheden. Een probleem bij het onderscheiden van de verschillende vormen van ideologie op grond van de auteursintentie is dat het veronderstelt dat we een kijkje in het hoofd van de auteur kunnen nemen. Maar dat is natuurlijk een illusie. Daarom geef ik er de voorkeur aan om het onderscheid niet te maken op basis van de manier waarop bepaalde denkbeelden gerepresenteerd worden in het hoofd van de auteur, maar op basis van de manier waarop deze gerepresenteerd worden in de tekst: als expliciete waarden en normen of als impliciete vooronderstellingen.

Expliciet gerepresenteerde waarden en normen en impliciet gerepresenteerde vooronderstellingen kunnen wijzen op twee vormen van ideologie: opvattingen die door iedereen gedeeld worden en als vanzelfsprekend worden ervaren (Hollindale's 'onbewuste ideologie') of denkbeelden die niet door iedereen gedeeld worden (Hollindale's 'bewuste ideologie'). Van Alphen maakt in dit verband onderscheid tussen verstarde codes en niet-verstarde codes (ook: denotatie en connotatie).⁸⁷ Onder een 'code' verstaat Van Alphen, in navolging van Eco, de regel die bepaalt welke betekenis er aan een uiting wordt gegeven. Voorbeelden van codes zijn taalcodes, leescodes, genrecodes en sociale codes. Codes berusten op een afspraak, zij zijn conventioneel. Het kenmerk van een code is dus dat hij doorbroken kan worden. Een code verstart wanneer het conventionele karakter ervan niet langer onderkend wordt en de code als vanzelfsprekend wordt ervaren. Deze vorm van ideologie manifesteert zich in de semiotische conventies van het taalgebruik, wanneer zowel aan de kant van de schrijver als aan de kant van de lezer niet langer onderkend wordt dat de betreffende uiting geen waarheid *representeert*, maar een wereldbeeld *construeert*.⁸⁸

Het onderscheiden van verstarde codes en niet-verstarde codes is lastig. Een opvatting die berust op een verstarde code wordt door lezers als vanzelfsprekend ervaren en blijft daardoor onzichtbaar. Tekstanalytisch onderzoek naar ideologieën is daarom noodzakelijk historisch onderzoek. Van Alphen schrijft:

Zonder het besef van een context of van een historische werkelijkheid kan er dus niet van ideologie gesproken worden. Wanneer een code een ideologie is zegt dat iets over de wijze waarop die code functioneert. Functioneren betekent hier zoveel als 'in de werkelijkheid staan' bijvoorbeeld de werkelijkheid structureren of de structuur ervan bevestigen. Terwijl codes in principe ook op een a-historische manier bestudeerd kunnen worden, is dat dus bij ideologieën uitgesloten.⁸⁹

Maar ook met de context van een code als archimedisch punt blijft het moeilijk om vast te stellen of het om een verstarde of een niet-verstarde code gaat. De manier

87 Van Alphen, *Bang voor schennis?* 41-59.

88 Zie ook: Stephens, *Language and ideology in children's fiction*.

89 Van Alphen, *Bang voor schennis?* 54.

waarop een opvatting gepresenteerd wordt, biedt wel enig houvast. Opvattingen die door iedereen gedeeld worden hoeven namelijk niet bevochten of verdedigd te worden, maar denkbeelden die niet door iedereen gedeeld worden kunnen tot discussie leiden. Het is daarom niet onaannemelijk dat opvattingen die door iedereen gedeeld werden in de bewerkingen vaker impliciet gepresenteerd werden, terwijl aan denkbeelden die niet door iedereen gedeeld werden een expliciet betoog werd gewijd.

Wanneer een tekst een tijd- of cultuurgrens overschrijdt, zoals in dit onderzoek, *kunnen* impliciet gepresenteerde vormen van ideologie zichtbaar worden. Ik leg de nadruk op kunnen, omdat het onderscheiden van verstarde en niet-verstarde ideologieën op basis van de manier waarop ze in teksten gepresenteerd worden veronderstelt dat het mogelijk is om deze van buiten af te beschouwen. Maar de opvatting die aan dit ideologiebegrip ten grondslag ligt, is dat taal niet slechts representeert, maar ook construeert. Als onderzoeker ben ik evengoed het product van een sociale context als de bewerkers wier bewerkingen ik analyseer en de toenmalige jonge lezers. Mijn context komt bovendien grotendeels voort uit de context van de bewerkingen. Ook ik kan mij als onderzoeker niet onttrekken aan de werking van verstarde codes. Mijn analyse is daarmee onvermijdelijk een selectie van ideologieën, een selectie die achteraf is samengesteld op basis van een geconstrueerde contextualisering van de bewerkingen.

Met betrekking tot de bewerkingen zijn expliciet gepresenteerde ideologische denkbeelden op verschillende manieren te traceren. Allereerst voegden bewerkers vaak een voorwoord toe, waarin zij de keuze voor een bepaalde tekst en hun manier van bewerken verantwoordden. Daarin verbonden zij regelmatig zelf de functie die zij aan het lezen door en bewerken voor kinderen van klassiekers toekenden met een bredere maatschappijopvatting. Men leek juist klassiekers vanwege hun status geschikt te achten om contemporaine ideologieën door te geven aan de nieuwe generatie,⁹⁰ zoals Daalder, die de harde wereld in *De vier Heemskinderen*, een wereld waarin ‘het vuistrecht heerst’, presenteerde als een metafoor voor ‘de wereld van nu’, en die kinderen via de oude helden wilde laten zien dat primitivisme een ideaal van beschaafdheid en zachtmoedigheid niet uitsloot.⁹¹

Maar ook zonder dat bewerkers expliciet het woord tot hun lezers of mee-lezers richtten, kunnen vormen van ideologie getraceerd worden. Bewerkers brachten immers doelbewust veranderingen aan in de oorspronkelijke verhalen. Een andere manier om opvattingen te achterhalen is dan ook het vergelijken van de oorspronkelijke tekst met de bewerking. Daar waar spanning bestond tussen het ideologisch kader van de brontekst en dat van de nieuwe cultuur manifesteerden de bewerkers zich als bemiddelaars en schreven ze de oude verhalen naar de nieuwe context toe. Het verwijderen van bepaalde elementen laat expliciet zien welk soort passages men ongeschikt achtte voor kinderen. Legio zijn bijvoorbeeld de censurerende

⁹⁰ Vgl. Stephens en MacCallum, *Retelling stories, framing culture*.

⁹¹ Daalder, *Heemskinderen* 12-13.

ingrepen, toegepast op momenten waarop in de oorspronkelijke verhalen seksualiteit, religie of geweld ter sprake kwam of autoriteit werd ondermijnd. Voorbeelden van expliciet getoonde conflicterende kind- of wereldbeelden zijn de koloniale dimensie van Robinsons relatie met Vrijdag en het pedagogisch onverantwoord geachte liegen en bedriegen van Reynaert de vos (hoofdstuk 4).

Censuur was echter niet de enige bewerkingsstrategie die werd toegepast. Er werden ook verhaalelementen toegevoegd, al dan niet ter vervanging van verwijderde passages. Deze konden zowel een verstard als een niet-verstard ideologisch denkbeeld in zich dragen. Zo is aan de afwijzing van een oorspronkelijke passage het conflicterende kind- of wereldbeeld openlijk af te lezen, maar kan de keuze voor een toegevoegde passage contemporaine ideologieën verbergen. Een vervangende verhaalpassage kon bijvoorbeeld gepresenteerd worden als een middel om een inmiddels verouderde ideologie uit het oorspronkelijke verhaal te neutraliseren, terwijl deze tegelijkertijd nieuwe, ideologische betekenisaspecten met zich meebracht. Deze betekenisaspecten leggen soms pas veel later, voor een lezer met de nodige temporele afstand, de *metanarrative* van de bewerking bloot. Impliciet gepresenteerde ideologieën zijn bijvoorbeeld terug te vinden in de wijze waarop de bewerkers een geruststellend einde aan de verhalen wisten te breien door personages te laten terugkeren in de veilige schoot van het gezin (hoofdstuk 6).

Een regelmatig terugkerende techniek om een bepaalde ideologie in de verhalen te verwerken, is het gebruik van redundantie. Redundantie is het communicatiekenmerk van de tendensroman.⁹² De lezer krijgt dezelfde boodschap, informatie of interpretatie meerdere malen en vaak op verschillende manieren toegediend, om ervan verzekerd te zijn dat deze daadwerkelijk tot hem doordringt. Redundantie als techniek om een bepaald denkbeeld te verkondigen, is bijvoorbeeld terug te vinden in de bewerkte karaktertekening van de hoofdpersonen, wiens karaktereigenschappen werden aangepast aan de karaktereigenschappen die centraal stonden in het opvoedkundig discours (hoofdstuk 6).

Niet alleen hele passages werden weggelaten of toegevoegd. Er werden ook kleinere betekenselementen veranderd, verplaatst, aangezet of afgezwakt. Ook het handhaven van oorspronkelijke tekstelementen moet gezien worden als een keuze en zou kunnen wijzen op het stilzwijgend instemmen met de betekenis van het oorspronkelijke verhaal of in elk geval op acceptatie binnen het referentiekader van de bewerker en zijn publiek.

Het geheel aan bewerkingsstrategieën vormde een contemporain commentaar op de oorspronkelijke tekst. De bewerkingen stonden niet los van de context, maar droegen door middel van interactie bij aan het construeren ervan. In de bewerkingen gingen de oude verhalen als het ware in dialoog met de nieuwe context. En wanneer de *metanarrative* van een bewerking verouderd was, en dus zichtbaar werd, werd er een nieuwe bewerking gemaakt. Zo leefden de oude verhalen voort

92 Vgl. Suleiman, *Authoritarian fictions*.

terwijl de nieuwe versies afstierven. Als een soort folklore, maar dan op schrift: schriftelijke folklore.

1.5 Schriftelijke folklore

De term ‘schriftelijke folklore’ werd in 1983 gelanceerd door Aleida Assmann en berust op een synthese van het door Jakobson gemaakte onderscheid tussen ‘folklore’ als kenmerkende vorm van tekstoverdracht in mondelinge culturen en ‘literatuur’ als kenmerkende vorm van tekstoverdracht in schriftculturen.⁹³ Schriftelijke folklore is geschreven tekst die op folkloristische wijze wordt overgeleverd. Ewers bracht schriftelijke folklore voor het eerst in verband met jeugdliteratuur. Hij argumenteert dat een groot deel van de traditionele jeugdliteratuur bestaat uit schriftelijke folklore, namelijk alle teksten die ontstaan zijn als ‘gebruiksteksten’ of teksten die behoren tot terugkerende rituelen en teruggaan op oude stof, zoals instructieve lectuur voor kinderen, rijmpjes en versjes ‘uit de oude doos’, zoals wiegeliedjes, speelliedjes etcetera, liedjes die bij bepaalde tradities horen (sinterklaasliedjes) en verhaalstof die taal- en cultuurgrenzen overschrijdt zonder dat er een oerversie van bekend is (Klaas Vaak). Maar ook triviale kinderseries vertonen volgens Ewers veel folkloristische kenmerken, zoals kostschoolboekjes en kinderdetectiveseries.⁹⁴

Kinderboekbewerkingen van ‘klassiekers’ zitten volgens Ewers tussen literatuur en schriftelijke folklore in. Kenmerkend is dat het vooral om de inhoud van het verhaal gaat. De bewerker wordt weliswaar genoemd, maar is veelal van ondergeschikt belang en staat altijd in de schaduw van ofwel de bekende titel van het verhaal, ofwel de oorspronkelijke auteur:

Texte dieser Art [...] erfahren in erster Linie aufgrund ihres Stoffes eine dauerhaftere Wertschätzung. [...] Deren zahllose Kinder- und Jugendbearbeitungen sind mehr oder weniger ganz der schriftlichen Folklore zuzuordnen, und wenn die meisten von ihnen weiterhin Defoe oder Swift als Autornamen führen, dann geschieht dies in der Absicht, den Text durch Nennung eines berühmten Namens zu autorisieren. [...] *nicht* Konservierung als Unikat, Achtung der kanonisierten Form [sind] die Regel, es dominieren vielmehr Wortlautaktualisierungen und Bearbeitungen, bei denen es sich bekanntlich um schriftfolkloristische Textverwendungspraxen handelt.⁹⁵

O’Sullivan werkt deze constatering uit.⁹⁶ Net als Desmidt ziet zij het verschil tussen vertalen en bewerken als een schaal. De positie die een bewerking daarop inneemt wordt echter niet bepaald door de mate van tekstuele equivalentie, zoals bij Desmidt, maar door de polen ‘literaire vertaling’ en ‘schriftelijke folklore’. Bij een literaire vertaling wordt geprobeerd de oorspronkelijke tekst weer te geven in zijn

93 Assmann, ‘Schriftliche Folklore’.

94 Ewers, *Literatur für Kinder und Jugendliche* 135-145.

95 *Ibidem* 145.

96 O’Sullivan, ‘Does Pinocchio have an Italian Passport?’; O’Sullivan, *Kinderliterarische Komparatistik*.

‘totale esthetische complexiteit’, schriftelijke folklore bestaat uit compilaties van teksten, of delen van teksten, aangepast aan de tijd en het publiek, waardoor ze het karakter van gebruiksteksten krijgen, functioneel slechts voor een bepaald publiek in een bepaald periode.⁹⁷

Assmann onderscheidt vijf kenmerken van schriftelijke folklore: de ‘openheid’ van het werk, de variabele vorm, de status van de auteur, de wijze waarop het werk wordt overgedragen en het gebruikskarakter.⁹⁸ Met behulp van deze kenmerken wordt in deze studie geprobeerd de plaats van de kinderboekbewerkingen van ‘klassiekers’ tussen circa 1850 en 1950 in kaart te brengen. Maar voordat de bewerkingen kunnen worden gekarakteriseerd, wordt in hoofdstuk 2 om te beginnen de poëtische context van de bewerkingen geschetst: de opvattingen die tussen circa 1850 en 1950 heersten over het lezen door en bewerken voor kinderen van ‘klassiekers’. Daarbij ga ik in op de discussie die zich toespitste op het bewerken van sprookjes. Vervolgens behandel ik de contemporaine opvatting over wat ‘klassiekers’ zijn, specifiek ‘klassiekers’ voor kinderen. Daarna komen de functies die men toekende aan het lezen door en bewerken voor kinderen van die ‘klassiekers’ aan bod. Daarvoor heb ik dezelfde methode gebruikt als De Vries en zoveel mogelijk contemporaine beschouwingen over jeugdliteratuur bestudeerd. De opvattingen in beschouwingen zijn aangevuld met boekbesprekingen uit lijsten met aanbevolen boeken voor kinderen en intentieverklaringen van bewerkers en uitgevers in de voor- en nawoorden bij de bewerkingen zelf. Op basis daarvan kon ik de opvattingen over het bewerken van ‘klassiekers’ voor kinderen indelen in een vijftal functies: een literair-historische, een esthetische, een morele, een maatschappelijke en een ontspannende functie.

Hoofdstuk 3 sluit aan bij twee van Assmanns kenmerken van schriftelijke folklore: de manier waarop een werk wordt overgedragen en de status van de auteur.⁹⁹ Terwijl een literaire tekst als een uniek werk wordt geconserveerd, volgen bij schriftelijke folklore verschillende versies elkaar op: elke volgende versie vervangt een voorgaande. De status van de auteur hangt hiermee samen. Waar bij literatuur sprake is van één auteur die onlosmakelijk met het tot stand komen van het werk verbonden is en wiens literaire uitingen niet zonder zijn toestemming door anderen mogen worden overgenomen of geëxploiteerd, is bij schriftelijke folklore sprake van meerdere ‘scheppers’ die de stof elk op hun eigen manier tot uitdrukking brengen. In hoofdstuk 3 laat ik zien welke plaats bewerkingen innamen in de productie van jeugdliteratuur tussen 1850 en 1950. Omdat het in het kader van dit onderzoek niet mogelijk was om alle bewerkingen van wat men onder klassiekers voor kinderen verstond te bestuderen, is er een selectie gemaakt. Ik heb ervoor gekozen een inventarisatie te maken van alle bewerkingen die er in het Nederlandse taalgebied zijn uitgekomen van de teksten die in de beschouwingen over lectuur voor

97 O’Sullivan, *Kinderliterarische Komparatistik* 420.

98 Assmann, ‘Schriftliche Folklore’.

99 Ibidem 180-181.

kinderen het vaakst als ‘klassieker’ werden aangemerkt. Dat waren: *Robinson Crusoe*, *Gulliver’s travels*, *Don Quichot*, *Baron von Münchhausen*, *Tijl Uilenspiegel* en *Reynaert de Vos*. *De vier Heemskinderen* komt af en toe zijdelings aan bod als representant van de Middelnederlandse verhalen.¹⁰⁰ Vragen die beantwoord zullen worden zijn: Hoeveel bewerkingen kwamen er van deze klassiekers uit? Op welke manier werden ze aan de man gebracht? En wie waren de bewerkers? Ik ga ook in op de vraag of het mogelijk is om iets te zeggen over de populariteit van de afzonderlijke bewerkingen.

Het onderzoek voor hoofdstuk 3 leverde wederom een titelbestand op dat te groot was om als een werkbaar corpus te dienen, ditmaal voor het analyseren van de afzonderlijke bewerkingen. Dit noopte mij de onderzoekstrechter nog iets meer te versmallen. Hoofdstuk 3 sluit daarom af met een tweede selectie van het onderzoeksmateriaal.

Hoofdstuk 4 sluit aan op de kenmerken: de ‘openheid’ van de tekst en de variabele vorm.¹⁰¹ Terwijl literatuur na publicatie een min of meer vaststaande tekstcompositie vertegenwoordigt – het werk is af, klaar, er wordt niets meer aan veranderd – wordt folklore steeds opnieuw samengesteld uit oude en nieuwe elementen. Het bewerken voor kinderen van meesterwerken uit de wereldliteratuur werkte volgens hetzelfde principe. Bij elke nieuwe bewerking maakte een bewerker opnieuw een keuze uit de oorspronkelijke verhaalstof, al dan niet aangevuld met nieuwe scènes of episodes. De vorm stond daarbij bovendien niet vast. Net als de tekstcompositie in zijn geheel, hadden ook de woorden en zinnen bijvoorbeeld geen vaststaande volgorde. De tekst was niet gebonden aan een bepaalde manier van uitdrukken die uniek is voor dat betreffende verhaal, maar er werd tot in de kleinste details mee geschoven. In hoofdstuk 4 behandel ik de bewerkingsstrategieën die de bewerkers tussen circa 1850 en 1950 hebben toegepast om de oude verhalen aan te passen aan het nieuwe publiek. Aan bod komen zowel de bewerkingsstrategieën die gebruikt werden om tegemoet te komen aan het bevattingsvermogen van jonge lezers als de strategieën die betrekking hadden op conflicterende culturele normen en waarden tussen de brontekst en de doelcultuur. Ik beschrijf deze strategieën met behulp van begrippen uit de verhaalanalyse, zoals die in verschillende handboeken worden beschreven: plot, motieven, thema, vertelsituatie etcetera.¹⁰² Waar het noodzakelijk is om onderscheid te maken tussen de instantie die vertelt en de instantie die waarneemt heb ik gebruik gemaakt van de noties focalisatie en focalisator uit het narratologische instrumentarium van Bal.¹⁰³ Ik gebruik bovendien verschillende categorieën uit de typologie van intertekstualiteit van Claes, die aansluiten bij de traditie van de retorica, zoals toevoeging (additie), weglating (deletie) en vervan-

100 Onder *Reynaert de Vos* vallen zowel *Van den vos Reynaerde* als *Reynaerts Historie*.

101 Assmann, ‘Schriftliche Folklore’ 179-180.

102 Bv. Van Boven en Dorleijn, *Literair mechaniek*.

103 Bal, *De theorie van vertellen en verhalen*.

ging (substitutie).¹⁰⁴ Verder bleek een aantal begrippen uit de vertaalwetenschap bruikbaar, zoals het onderscheid dat Van Coillie maakt tussen exotiseren, neutraliseren en naturaliseren binnen de adaptatie van de culturele context.¹⁰⁵ Een en ander is waar nodig aangevuld met eigen omschrijvingen van beweringsstrategieën.

In hoofdstuk 5, 6 en 7 staat de dialoog met de historische context centraal. Aan de hand van drie casussen laat ik zien hoe de wisselwerking tussen de bewerkingen als specifieke vorm van jeugdliteratuur en verschillende maatschappelijke discussies gestalte kreeg. Daarbij moet worden opgemerkt dat het nadrukkelijk om een geconstrueerde context gaat: bij de keuze voor de thema's heb ik mij laten leiden door de bewerkingen. In veel onderzoek naar kinderboekbewerkingen wordt het censureren van zaken als geweld, seksualiteit en religie aangemerkt als het belangrijkste inhoudelijke verschil tussen de oorspronkelijke verhalen en de bewerkingen voor kinderen. Deze vorm van censuur speelde uiteraard ook een grote rol in de bewerkingen van mijn onderzoek (zie hoofdstuk 4). Daarnaast viel echter de manipulatie van een drietal andere elementen op, te weten de rol van opvattingen over de karaktervorming van kinderen (hoofdstuk 5), de representatie van het gezin (hoofdstuk 6) en de omgang met dieren (hoofdstuk 7). In de vorm van drie casestudies schets ik het effect van de veranderingen die de beweringsstrategieën met betrekking tot deze elementen bewerkstelligden op de betekenis van de oude verhalen en probeer ik dit effect te definiëren tegen de achtergrond van het ideologisch raamwerk waarbinnen de bewerkingen als kinderboeken moesten functioneren. Daarmee is natuurlijk niet gezegd dat dit de enige nieuwe thema's in de bewerkingen waren. Mijn bevindingen zouden aangevuld kunnen worden met een schier oneindige hoeveelheid andere verwijzingen naar de specifieke context van de bewerkingen. Het waren wel de meest opvallende toevoegingen die van invloed waren op de betekenis van de verhalen.

Het reconstrueren van de ideologische achtergrond van de bewerkingen was geen doel op zichzelf, maar een middel om de functie en het effect van de beweringsstrategieën te verklaren. De historische context van de periode circa 1850-1950 is uitstekend beschreven in diverse studies, die ik dan ook uitvoerig heb gebruikt. Regelmatig heb ik echter ook primaire bronnen uit andere dan het jeugdliteraire discours geraadpleegd en gebruikt waar dat relevant was of op plekken waar ze ter illustratie konden dienen. Zoals gezegd zullen we zien dat aspecten van het ideologisch raamwerk, de *metanarrative*, niet alleen in de bewerkingen werden gerepresenteerd, maar dat de behandeling ervan tevens functioneerde als een middel in de sociale initiatie van de kindlezers. Daarin voldeden de bewerkingen aan het vijfde kenmerk van Assmanns schriftelijke folklore: het waren gebruiksteksten die, net als bij folklore, waren afgestemd op de functie die ze voor de beoogde lezers hadden, of dat nu een pedagogische, een educatieve of een verstrooiende was.¹⁰⁶

104 Claes, *Echo's echo's*; zie ook Van Os, 'Woorden reizen langs kromme wegen'.

105 Van Coillie, 'Vertalen voor kinderen'; vgl. ook Klingberg, *Children's fiction in the hands of the translators*.

106 Assmann, 'Schriftliche Folklore' 181.